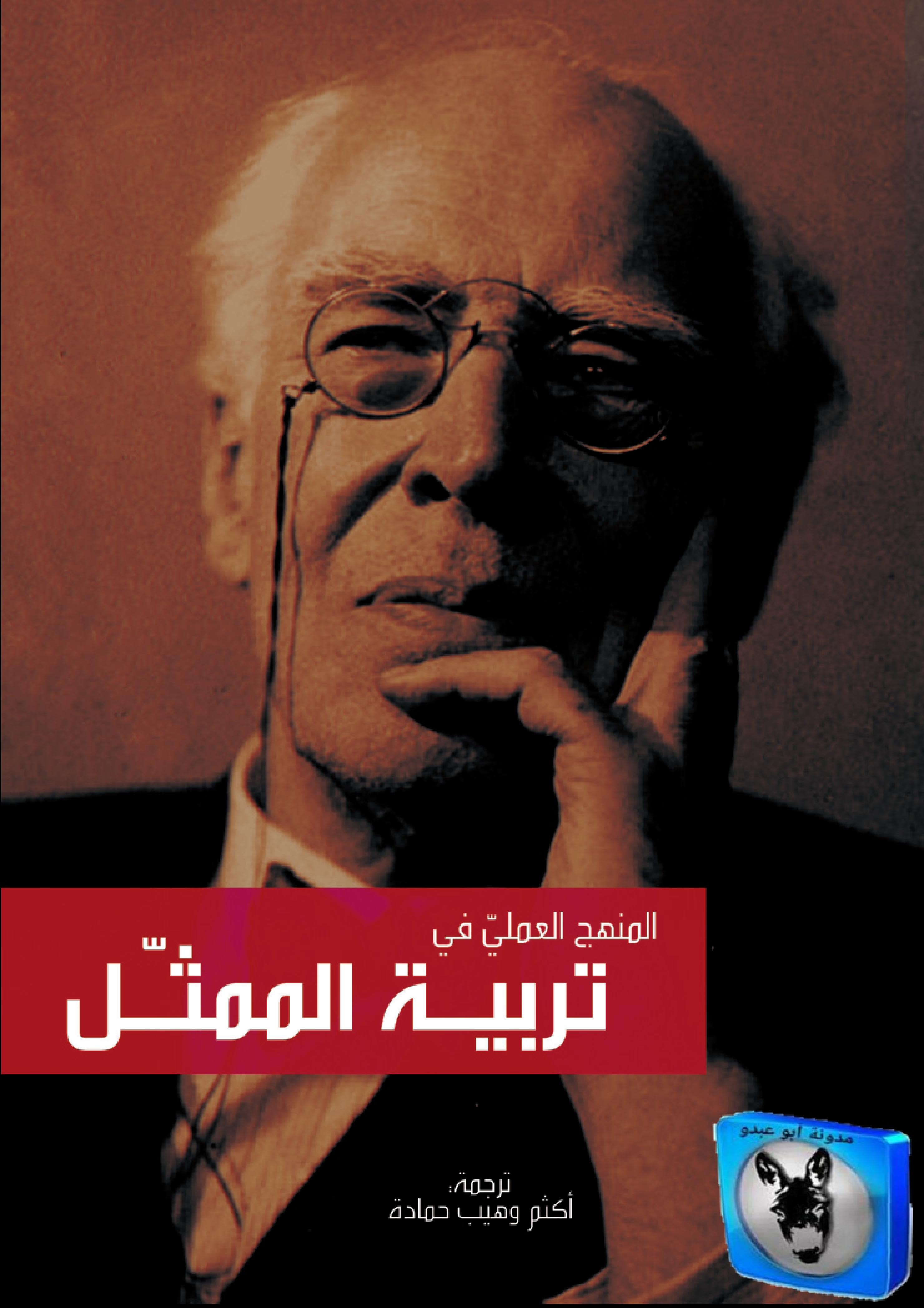
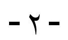

المنهج العمليّ في
تربيــة الممثّــل
ترجمة:
أكثم وهيب حمادة
مدونة ابو عبدو

المنهج العمليّ
في تربية الممّثل



المنهج العمليّ في تربية الممّثل

الجامع للمهام والتمارين والأمثلة
مع طرائق العمل بها

تأليف: يو. ا. كرينكي

حرّره وقدّم له:

ب. ي. زاخافا

الحائز على مرتبة الشرف الفنيَّة

ترجمة: أكثم وهيب حمادة

منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٢

المنهج العملي في تربية الممثل : الجامع للمهام والتمارين والأمثلة... / تأليف يو. ا. كرنكي؛ حرره وقدم له ب. ي. زاخافا؛ ترجمة أكـــثم وهيب حمادة .- دمشق: المعهد العالي للفنون المسرحية، ٢١١٢م .- ٤٠٠ ص؛ ٢٤ سم.

١- ٧٩٢,٠٧ ك ر ي م ٢- العنوان ٣- كرينكي
٤- زاخافا ٥- حمادة

مقدمة المترجم

"بعد خسارات متوالية في لعبة البليارد أمام المخرج والممثل ميخائيل تشيخوف،توقف يفغيني فاختانغوف عن اللعب ثم نظر إليه قائلاً: الآن سأعلِّمك اللعب!

ثم بدآ دوراً جديداً كان فيه فاختانغوف وقبل كل ضربة من عصاه، يشرح لتشيخوف خطوات اللعب هكذا حتى هزمه! الأمر الذي أدهش مخرجنا العظيم ليس لخسارته بعد فوز طويل، وإنما لاكتشافه حقيقة "إن الاقتراب من أيِّ حرفة بثقة المُعلِّم، لا بد له من فتح آفاق جديدة لربما كانت خفيّة ليس على الدارس فحسب، وإنما على المدرِّس ذاته في آن معاً"

من هنا تأتي أهمية الدّور الذي يلعبه المدرّس في حرفة الممثل، فهو المرجع الأساسي في كل معضلة تعيقه خلال دربه صاعداً باتجاه الشخصية أو الدور، وهو الصوت الذي يتردد في ذاكرة الممثل، ينهيه عن الكذب في أدائه ويحثّه على العمل بصدق واجتهاد.

فالمدرس يجب أن يكون منبع الثقة والنافذة التي يرى من خلالها الطالب أو الدارس كل ما غاب عنه في ضباب قلة المعرفة والخبرة الحياتية. هو ذلك الرأي الفيصل الذي يستقر عليه الممثل بعد أي أداء أو حتى عرض مسرحي.

رأيٌ ظاهرهُ صراحةٌ أبويّة، وفحــواه دقّــة منهجّيــة وبلاغــة نقديّــة أكاديّمية.

وهنا يكمن سبب اختيار هذا الكتاب دون غيره كي يترجم عن الروسية، فهو كتاب موجَّه إلى المدرسين مرفقاً بتوضيحات وتمارين وأساليب تربوية وحرفية. كذلك لأن مكتبتنا العربية تفتقر لمثــل هــذا النــوع مــن الكتــب المسرحية التي تجمع التمارين والتوجيهات، ولحاجة المدرس العربي إلــى كتاب يكون مُعيناً له في مسيرته التعليمية الشريفة. ولا أخفيكم سراً، لرغبة شديدة مني في توحيد المنهجية التي يتم من خلالها تــدريب الممثلــين، أو الإشارة إلى المنهجية الأدق والأصح،كذلك لتوضيح العديــد مــن المفــاهيم والتعابير والمصطلحات المسرحية والتي لربما أسيئت ترجمتها فساء فهمها.

ويبقــى أن أخــص بالــشكر معلمــي البروفيــسور الــسيد ألكــسي قسطنطينوفيتش دوندوكوف الذي أسهب في شرحه كمدرس، فجهدت فــي نقله كمترجم.

وقد صيغ هذا الكتاب بترتيب وتسلسل منهجي دقيق، لذا وجب وأثناء العمل عليه، ألا يكون عملنا انتقائياً عشوائياً،كي لا نقــع فــي عــدم الفهــم والتشويش، بل متسلسلاً من بدايته إلى آخره.

أكثم وهيب حمادة

ملخَّص لمحتوى المنهج العملي في تربية الممثل

السنة الأولى

القوانين الأساسية للتقنية الداخلية لفن التمثيل.

القسم التمهيدي:

الجلسة الأولى:

فنّ المسرح، وما هو جوهره؟ خصوصية فنّ المسرح. المسرح: فنّ جماعيّ، يوحِّد ويجمع صنوف الفن. الممثل: هو الأهم في المسرح. خصوصية فن التمثيل. "المادة" "والمعلم" في وجه واحد.

الحالة الإبداعية و(سير العمل الإبداعي) للممثل، يجري على مرأى من الجمهور.

فن الممثّل وأداؤه الذي لا يتكرر أبداً. الإقناع الإخلاص العدوى. أدوات التعبير الخارجية لدى الممثل.

الممثل المثالي.

مهمة التربية المسرحية للممثل: هي الكشف عن الخصوصية والتميُّز. عن الاستقلال الإبداعي في الممثل.

مفهوم "التقنية الداخلية والخارجية" لدى الممثل.

مهمة السنة الدراسية الأولى. وما هو الإبداع.

خلق الجوّ الفنّي الإبداعي أثناء الدروس والمحاضرات.

* * *

(عدد الساعات الدراسية ٣)

القسم الأول: الانتباه

الجلسة الثانية:

عناصر الانتباه. الانتباه في الحياة. الانتباه غير الإرادي (التلقائي). مثال.

الانتباه الإرادي. أمثلة. غياب الفكرة الأساسية. الإرادة والانتباه. الفُضول والانتباه. نتائج ضياع عنصر الانتباه الدقيق والمحدَّد. الارتباك و "التوتر". الجُرأة (الوقاحة) الزائدة عن الحد. خصوصية الانتباه المسرحي.

القانون الأول في التقنية الداخلية لفن التمثيل. إرشادات منهجيّة للمدرِّس.

* * *

(عدد الساعات ٢)

- ملاحظة: إن الزمن المحّدد للتمارين العملية مخصّص لمجموعة طلاب لا تزيد عن ١٨-٢٠طالباً.

التمارين العملية	الصفحة	عدد الساعات
السّمع - الإصغاء، النّظر، اللّمس، الشّم، الذّوق، الملاحظة والمراقبة. التمارين من ١-١١	٧١	١
لُعب على الانتباه: "الآلة الكاتبة"، وألعاب أخرى من رقم ١٢- رقم ١٧	٧٤	١
التمارين المستقلة الأولى. إرشادات منهجية. ماذا يعني (أن أكون وحيداً أمام الآخرين) تمارين من ١٧-٢١	٧٨	١

مجموع ساعات القسم الأول -٨-

القسم الثاني: الحرية العَضَلية

الجلسة الثالثة:

أسباب الاضطراب والتوتر. الظاهرة التي تسمى بالتوتر. أنواع التوتر. صلة الوصل بين الانتباه والحرية العضلية. ماذا يعني أن أكون حراً عضلياً؟ قانون المرونة العضلية. أساليب التخلص من التوترات العضلية. الاستهلاك الملائم للطاقة (توفيرها). القانون الثاني للتقنية الداخلية لفن الممثل. هدف ومهام التمارين في هذا القسم.	٨١	٢
التمارين العملية		
التمارين الجماعية حول نقل وتوجيه الطاقة العضلية تمارين: ٢٢-٤٥	٨٤	٢
كيف نمشي بشكل صحيح؟ (تقنيّة المشي) تمرين رقم ٤٧	٨٩	١
كيف نقع؟ (تقنية السقوط الفيزيائية) تمرين ٤٨	٨٩	١

مجموع ساعات القسم الثاني ٩ ساعات.

القسم الثالث: التبرير الإبداعي والخيال (الفانتازيا)

الجلسة الرابعة:

حول دراسة السلوك الإنساني الحياتي. تعليل سبب السلوك. درجة الإقناع في السلوك،أو السلوك المُقنع. ما هو التبرير المسرحي؟ ولماذا يعتبر إبداعياً؟. الخيال، الذاكرة. الفرق بين الشكلي والمقنع في منشأ السلوك الإنساني. المحسوس الملموس	٩١	٢

المحتوى	الصفحة	الساعات
والغير محسوس أو ملموس على الخشبة. الظروف المقترحة، الظروف الملحقة، الفانتازيا كطريق للتبرير. ما هي الفانتازيا؟ أنواع الفانتازيا. الفانتازيا الملموسة المحسوسة. المراقبة (الملاحظة) ومعرفة الحياة. القانون الثالث للتقنية الداخلية لفنّ الممثّل. التبرير المسرحي كتقنية.		
التمارين العملية		
تبرير الأفعال الغير متصلة ببعضها البعض. تمرين رقم ٤٩-٥٢	٩٦	٢
تبرير الوضعيات الجسدية المرتجلة . تمرين ٥٣	٩٧	
تداعي الأفكار الحرّ. تمرين ٥٤	٨٣	
تداعي الأفكار الموجَّه تمرين ٥٥	٩٩	١
"السفر" تمرين رقم ٥٦		
ألعاب: (حقيقة - كذب)، (المهنة أو الحرفة).	١٠١	١

مجموع الساعات -٦-

القسم الرابع: العلاقة على الخشبة وتقييم الحدث

الجلسة الخامسة:

المحتوى	الصفحة	الساعات
جوهر كل الألعاب هو بناء علاقة جدّية مع ما هو غير حقيقي، وكأنه حقيقة. لعبة الأطفال. الإيمان على الخشبة (أي الجدّية). إقامة العلاقة مع العنصر (المادة). كيف يجب تلقي الواقع الحقيقي المحيط بالممثل وكيف يجب أن يتعامل (أي أن يقيم علاقة) معه. جوهر اللعبة المسرحية.	١٠٥	٢
الشرح المنهجي قبل البدء بالتمارين العملية. أ) شروط "أن أكون وحيداً في حضور الآخرين ". ب) "أن أحيا" وليس " أن أمثِّل ".	١٠٨	١

ج) شروط الصمت المُفعَّل. ء) المدة غير المحددة لتنفيذ التمارين. هـ) ترتيب إجراء التمارين، ونقد مستواها.		
التمارين العملية.		
العلاقة مع الأشياء. تمارين رقم ٥٩-٦٤. العلاقة مع مكان الفعل. تمارين رقم ٦٥-٦٩. العلاقة مع عنصر الانتباه الداخلي. تمارين رقم ٧٠-٧١	١١١	
الجلسة السادسة: تقييم الحدث والإيقاع.		
ما هو تقييم الظروف؟ أمثلة. من أين يأتي تغيير الإيقاع؟ خصوصية الإيقاع المسرحي. ما وجه الخلاف بين الإيقاع المسرحي والإيقاع الموسيقي؟! أمثلة. عشرات الإيقاعات لحالات الطاقة. الإيقاع (ريتم) والوتيرة أو السرعة (TEMP).	١٢٠	٢
التمارين العملية تقييم الظروف تمرين من ٧٢-٨٢	١٢٥	٢

مجموع الساعات -١٥-

القسم الخامس: الإحساس بالحقيقة والتّحكم

الجلسة السابعة		
التحكم بالنفس. أمثلة عن التحكم الذاتي في الحياة الواقعية. التحكم على الخشبة. أسباب فقدان التحكم بالنفس على الخشبة. ونتائج هذا الفقدان.	١٣١	١

إحساس الحقيقة. تطوير الإحساس بالحقيقة والتحكم بالذات	١٢٣	
تمارين متعددة		
ذاكرة الأفعال الفيزيائية. الهدف من التمارين .جوهر اللعبة المسرحية .تمارين عن الذاكرة الفيزيائية للأفعال. الفائدة العملية لهذه التمارين. وترتيب تنفيذ التمارين	١٣٣	٣
التمارين العملية		
ذاكرة الأفعال الفيزيائية. تمرين رقم ٨٣-١٣٦	١٣٧	٦
ذات التمارين السابقة ولكن بعد التغلب على العقبات الفيزيائية. تمرين رقم ١٤٧-١٥٢.		٢
التمارين المتكررة خلال أقسام السنة. تمرين رقم ١٥٩-١٦٠	١٤١	٤

المجموع ١٧ ساعة

القسم السادس: المهمة المسرحية والإحساس

الجلسة الثامنة:

المهمة المسرحية: تعدد مفاهيم الفعل والحركة. الفعل الداخلي. الفعل الخارجي. ما هي المهمة المسرحية؟ العناصر الثلاثة المكونة للمهمة المسرحية: الفعل، الرغبة، الكيفية. تحليل قائم على الأمثلة، الأخذ بعين الاعتبار الظروف المقترحة. فنيّة الممثل. الحماس المسرحي. الفعل المسرحي والفعل الممانع له. الفعل الإرادي هو أساس المهام المسرحية.		

الأفعال (الصيغ الفعلية) التي بواسطتها نستطيع تنفيذ المهام المسرحية.	١٤٥	٢

الإحساس المسرحي

الجلسة التاسعة:

الأحاسيس الجاهزة (الكليشيهات)، كيف تنشأ وتنتشر؟ كيف نتخلص من هذه الكليشيهات؟ أداء الإحساس "بشكل عام" (أداء الإحساس كمفهوم-المترجم). الإحساس المحدد لسبب محدد.. هل هناك داع لتعلُّم أداء الإحساس؟ كيف نصل إلى الإحساس المسرحي الصحيح الصادق؟ أمثلة.		
الإحساس والمهمة المسرحية. ترجمة الإحساس إلى لغة المهمة المسرحية.	١٥٣	٢
التمارين العملية		
المهمة المسرحية، تمرين. ١٦١-٢٠٦	١٥٩	٦
طبيعة الإحساس المسرحي الجلسة العاشرة	١٦١	
كيف نجيب على سؤال: هل ينبغي أن نعيش (نقلق) على الخشبة أحاسيس الشخصية؟ خصوصية الشكل في (الحياة على الخشبة) -الذاكرة الانفعالية. فقدان المحرّض الحقيقي على الخشبة. -المخطط العصبي النفسي لسير عمل (العيش على الخشبة)*.		

(*) (المعايشة على الخشبة) وهي إعادة الحياة مرة أخرى بأحاسيس حقيقية تماماً كما في الحياة بدون تزيين بدون مَسْرَحَة. المترجم.

-منبعٍ إحياء الأحاسيس القديمة التي خَبرها الممثل سابقاً. مفهوم (الظهور). من الخاص إلى العام وبالعكس.		
ارتباط الإحساس المسرحي بالمهمة المسرحية - خطورة الكليشيهات. نتائج.	١٧٠	٢
التمارين العملية تمارين عن الحواس وذاكرة الحواس: ١-اللمس تمرين ٢٠٧-٢١٠. ٢-السمع تمرين ٢١١-٢١٣. ٣-الذوق تمرين ٢١٤-٢١٧. ٤-الشم تمرين ٢١٨-٢٢٠.		
٥-الحواس مجتمعة تمارين ٢٢١-٢٥٣.	١٧٢	٦
٦-تمارين سرعة الانتقال من حالة إلى حالة أخرى. ٢٥٤-٢٧٢	١٧٤	٤

المجموع ٢٢ ساعة

القسم السابع

الجلسة الحادية عشرة: التعامل مع الشريك (العلاقة مع الشريك) المخالطة، كفعل متبادل داخلي، التأثير المباشر للشخصية الإنسانية. أسباب انقطاع المخالطة (العلاقة مع الشريك) على الخشبة. مخطط العلاقة الداخلية مع الشريك.	١٧٧	
الاحتياجات الابتدائية لتنفيذ تمارين العلاقة مع الشريك.	١٨٢	٤

التمارين العملية تمرين في شروط الصمت المفعَّل. تمارين رقم ٢٧٣-٢٩١.		
التمرين الذي يسمح فيه بالارتجال أو الكلام المرتجل تمارين رقم ٢٩٢-٣٠٢ .	١٨٦	٤
العلاقة مع الشريك وفق مهمة مسرحية مع كلامٍ مرتجل. تمارين رقم ٣٠٣-٣١٦.	١٩٢	٦
إنشاء مشاهد تدريبية حول المشاعر المفترضة . تمارين رقم ٣١٧-٣٣٣	١٩٥	٤

المجموع ٢٢ ساعة

القسم الثامن: الفكرة وما وراء النص (ما وراء السطور)

الجلسة الثانية عشرة: استخراج فكرة النص. النبرة الصوتية والإشارات، كأدوات للتعبير عن العلاقة بالنص. ماذا يعني "ما وراء النص"؟. عدم تطابق النص مع ما وراء النص. ماذا يعني أن أجعل كلمات الدّور هي كلماتي؟.	١٩٩	
أسلوب استبدال النص بـــ ما وراء النص.	٢٠٠	٢

التمارين العملية	الصفحة	عدد الساعات
تمرين لطالب واحد. تمارين رقم ٣٣٤-٣٤٨	٢٠١	٢
تمرين لعدّة أشخاص ٣٤٩	٢٠٣	٢
التمارين المكررة خلال سير السنة الدراسية. لعبة "ست حوارات" تمرين ٣٥٠		٢

٤	٢٠٥	القصة القصيرة للأطفال. العمل على القصة. مثال تفصيلي عن العمل على القصة "اليعسوب والنملة".

المجموع ١٢ساعة

مجموع ساعات السنة الأولى ١٠٨ ساعات (قابلة للتعديل).

السنة الثانية

الشخصية المسرحية والعمل على الدور

	٢٠٩	خطة العمل في السنة الثانية.

القسم التاسع: العمل على العناصر المكوِّنة للشخصية المسرحية.

حس المراقبة لدى الممثل

الجلسة الثالثة عشرة:

٢	٢١١	حول اكتساب وتكاثف المواد الإبداعية. خصوصية الملاحظة أو المراقبة لدى الممثل .التقليد من خلال الذات "ذات الممثل "

القسم العاشر: تجسيد الخبرات المهنيّة

الجلسة الرابعة عشرة:

		مزايا وخصوصية هذا القسم. كيف نبحث في داخلنا عن السمات اللازمة للشخصية؟ الحديث عما هو نمطيّ ،عمّا له علاقة بالشخصية، عن الاستقلالية والخصوصية. عن مفهوم "الحرفيّة".
٢	٢١٧	الحديث في البحث عن "العلاقة" كشرط أساسي للعمل على الشخصية.

التمارين العملية		
تمارين عن تجسيد الحِرَف المختلفة من رقم ٣٦٤-٣٨٣	٢٢١	٤
مشهد كمثال: (عند الحذَّاء). شرح منهجي.		
مشهد (في السيرك)	٢٢٥	١
مشهد (عند الحلاق)		١

المجموع ٨ ساعات.

القسم الحادي عشر: المزايا الداخليّة للشخصية (تجسيد الشخصية)

الجلسة الخامسة عشرة:

سمات هذا القسم. البحث عن الملامح والصفات الداخلية للشخصية. البحث عن علاقة الشخصية بالعالم الخارجي "نظرة إلى العالم". ماذا يعني (أن أصبح شخصاً آخر، وفي ذات الوقت، أن أكون أنا؟)... أمثلة.	٢٢٧	
مجموعتان للمزايا الخارجية للشخصية.	٢٣١	٢
تمارين عملية		
الإرشادات التمهيدية المنهجية. مئة مثال عن مختلف السمات الخاصة بالشخصيات تمارين رقم ٣٩٢ وحتى ٤٩٢.		
إعادة تمارين السنة الأولى مع مَهمَّات جديدة. تمارين ٤٩٣-٤٩٦	٢٣٧	٥

تمرين: (أمام كوَّة البنك).	٢٣٧	٢
تمرين: (في البريد)		١
تمرين: (في عربة القطار)	٢٣٩	١
تمرين ذو موضوع أو قصة: (اختبار)		١

مجموع ١٢ ساعة

القسم الثاني عشر: المزايا الخارجية للشخصية

(تجسيد الشخصية)

الجلسة السادسة عشرة: المزايا الخارجية للشخصية ،غير المتعلقة بالمزايا الداخلية. تأثير هذه المجموعة من المزايا والسمات على الحياة الداخلية للشخصية. أمثلة.	٢٤٣	
حول توزيع الأدوار وتبعيّة الممثل لنمط معين أو آخر من الأنماط. (نمطية الأدوار) (EMPLOI)	٢٤٤	٢
التمارين العملية		
المِشيات. (طريقة المشي) الخاصة بالشخصية. تمارين من رقم ٥٠١-٥١٠	٢٤٥	٢
مِشية العجائز. تمرين رقم ٥١١.		
الحالة الفيزيائية للعجائز. ٥١٢-٥١٨	٢٤٦	٢
الأوجه المتعددة والمختلفة لتكوين الجسم (القانون الفيزيائي). تمارين من ٥١٩-٥٣٢.	٢٤٧	٤
تقليد مختلف الحيوانات ومحاكاتها. ٥٣٣-٥٥٣.	٢٤٨	٢

مزايا وخصوصية علم الكلام. شرح منهجي. أمثلة عن عيوب الكلام. تمارين رقم ٥٦٧-٥٧٣.		
مشهد (جلسة عجائز)	٢٥١	١
مشهد (في مَصحّ- مستوصف)		١
مشهد (في الحديقة).	٢٥١	١
مشهد (في السوق).		١
مشهد (في محطة القطار)، (الصيدلية)، (المقهى)، (مكتب للاستعلامات) .		
أنماط من الماضي. تمارين ٥٨٢-٦٠٥.	٢٥٣	٢
تمرين لتطوير أساليب التقليد تمرين رقم ٦٠٦		٢
لعبة الكلمات (لغز الكلمات) أهمية التمرين. وترتيب إجراء التمرين.		
مثال عن لعبة الكلمات تمارين ٦٠٧-٦١٠	٢٥٥	١٠

المجموع ٣٤ ساعة.

القسم الثالث عشر: (العمل على المشاهد ذات القصة ،والأدوار غير الصعبة)

الجلسة السابعة عشرة:

خطة سير هذا القسم. حول اختيار وتجسيد القصة. بناء المسرحية. تحليل ودراسة بناء المؤلفات الدرامية (المسرحيات). عناصر التعريف بفنِّ التأليف المسرحي.	٢٦٣	

العقدة. تطور الأحداث. الحلّ. الهدف. ومهمة العمل على المشاهد ذات القصة المكتملة. أمثلة عن المشاهد ذات القصة المكتملة . المشهد الدرامي "ما العمل؟" تمرين. ٦١١	٢٧٢	٢ ٢
مشهد "نكران الجميل" تمرين ٦١٢.		

الجلسة الثامنة عشرة:

عمل المخرج مع منفذي المشهد. عمل الممثل على دور غير معقد (سهل). المرحلة الأولى من العمل. المواضيع والأفكار. تحليل نوعية التأليف المسرحي. الحديث عن الظروف المسرحية. مزايا وصفات الشخصيات. تقديم هذا المشهد بشكل حرّ. إعطاء مهام لمجموعة المنفذين (الممثلين).	٢٧٩	٢
المرحلة الثانية من العمل: الإجابة على جميع الأسئلة التي نشأت خلال تنفيذ المهام. خط فعل الشخصية (أو الدور). خط فعل المسرحية (المشهد). تحديد الأدوار (الشخصيات الفاعلة)، وعلاقتها بخط الفعل المتصل.	٢٨١	٢
العمل على (الجزء) تحديد وتوضع الأجزاء. العلامات التي بواسطتها يتحدد الجزء (الوحدة). تسمية الأجزاء.	٢٨٢	٢
العمل داخل الجزء. تحديد المهام المسرحية.		

تحديد وإيجاد الفكرة الأساسية في الجزء. البحث في (التوضّع على الخشبة). إيقاع الجزء. اختيار الصبغات (الألوان التي تزيِّن الشخصية من الداخل والخارج). المرحلة الثالثة للعمل: تجهيز النص (العمل عليه) وبناء التوضُّع على الخشبة(الميزانسينا). دروس عملية مع المجموعة	٢٨٥	٢٠

مجموع ٣٢ ساعة.

القسم الرابع عشر: (العمل على الدور وخلق الشخصية)

الجلسة التاسعة عشرة: الحديث عن تسخير الذات في خدمة العمل الفني (المسرحية). حول شرطيّة تقسيم عمل الممثل إلى خمس مراحل.	٢٨٧	

خطة عمل الممثل على الدور

المرحلة الأولى:

(عمل الممثل مع المخرج): التحليل الفكريّ والفنّي للمسرحية والدور: ١)-ماهي المواضيع التي تمسّها هذه المسرحية؟.(ماذا تقول المسرحية)؟ ٢)-من خلال أي الشخصيات يتم التطرق لهذه المواضيع؟. ٣)-أي موضوع يمكن اعتباره الأهم؟. (أي موضوع ينقل الهدف من المسرحية)؟. ٤)-ما هو الشكل المسرحي التأليفيّ الذي يظهر هذا الموضوع؟	٢٨٩	

أ- تحديد النوع المسرحي (ستيل). ب- دراسة تطور الفعل: (داخلي، خارجي، هل التمهيد للفعل واضح أم لا؟ اللحظات التي تحوي منعطفات أو تحولات إلخ..). ج- الكشف عن خصوصية لغة الشخصيات. ء- توضيح أهم خصائص المسرحية التي ستقوم المجموعة بتجسيدها.	٢٩٢	٢
هـــ - الفكرة الرئيسة التي وضعها المؤلف في المسرحية. ٦)- تأمل الأفكار، على أساس الدراسة المتعددة الاتجاهات و الجوانب للحياة الواقعية. ٧)-الفكرة القائدة للعرض المسرحي (أي ما الذي تريد المجموعة قوله للجمهور بتجسيد هذا العمل؟)	٢٩٤	١
٨)-أفكار الأدوار (ما الذي تعكسه، وتعممه، الشخصيات منفردة، وما المواضيع التي يريدون طرحها(تقديمها)؟.	٢٩٦	٤

العمل المستقل للممثل

٩)- نسخ الدور وتحضير ما يسمى بدفتر الدور (ويكون النسخ بترك الجزء اليساري فارغاً ومقسماً لـــ ٣ أعمدة (المهام) ،(ما وراء النص)، (ملاحظات المخرج) والإبقاء على ١٠-١٥ صفحة فارغة في نهاية الدفتر. المسرحية التي تتحقق باستخدامها كل المقاييس. ١٠)- شرح معاني كل الكلمات الغير مفهومة	٢٩٧	

وطريقة لفظها. ١١)-كتابة (أنا عن نفسي والآخرون عنّي). ملاحظات المؤلف. صفات الشخصية المعطاة من قبل الشخصيات الأخرى و(الميزات الشخصية الخاصة). ١٢)-تحديد المواد المساعدة (كتب- لوحات - أسماء-عناصر-أشياء، المراقبة أو الملاحظة و نتائج المراقبة.... مع أمثلة). ١٣)-تثبيت مواضيع المسرحية ومواضيع الدور المعطى. ١٤)-تثبيت أفكار المسرحية. وأفكار الدور. (على أساس التحاليل السابقة). **الجلسة العشرون:** **المرحلة الثانية.** **عمل الممثل مع المخرج.** **التحليل المسرحي للنص** ١٥)-الفعل المحوري (خط الفعل) المتصل على طول المسرحية وحدود الفعل. (ما الذي تفعلهُ الشخصية؟ وإلام تسعى؟ أو ما الذي تحققه مجموعة الشخصيات الأساسية؛ وبين من ومع من يتضح الصراع؟ ومن يُعدُّ معادياً أو مضاداً لهذه المجموعة).	٣٠٢	٢
١٦)- خطوط الفعل المحورية للأدوار المسرحية. طريقة إيجاد وتحديد خط الفعل. المخطط البياني للأفعال والرغبات.		

١٧)-تقسيم المسرحية إلى أجزاء (البحث عن الأحداث الضخمة المهمة التي تحوِّل وتقلب سير المسرحية باتجاه آخر).	٣٠٣	١
١٨)-تقسيم المسرحية إلى وحدات صغيرة (التغيرات في المهام والحالات والإيقاعات الناجمة عن نشوء أحداث وظروف جديدة). ١٩)-تحليل كل وحدة أو جزء. (أ) الكشف عن محتوى الوحدة. (ب) تسمية أو عنونة الوحدة. (جـ) تحديد المهام المسرحية في الوحدة. (ء) الفكرة الأساسية للوحدة (الأهم). (هـ) إيقاع الوحدة(مزاجها). (و) تحليل الظروف المعطاة (المفروضة). (ز) التسلسل الزمني.		
الدور الهام للتبرير الإبداعي و(الفانتازيا) في هذه المرحلة.	٣٠٥	٤

العمل المستقل

ما هي الشخصية المسرحية؟

الشخصية كتعبير: هي تركيبة العلاقات المتبادلة مع العالم المحيط (المحيط الخارجي)، والناشئة عن ظروف اجتماعية معينة متعلقة ببيئة هذه الشخصية.	٣٠٦	٢
تحديد الخصائص البيئية والاجتماعية للشخصية		
٢٠)- بيانات عن الشخصية.	٣٠٨	
١-السيرة الذاتية للشخصية (قصة حياة الشخصية) (خلق ماضي للشخصية). أ) الانتماء الطبقي. ب) العلاقة الاجتماعية الطبقية للشخصية مع المحيط.		

إنشاء وخلق ماضي (تاريخ) الشخصية. جـــ)القومية. ء)أين ولد. هـــ)أين عاش ونما وتربى. في أي بيئة تشكلت وتكونت شخصيته (طباعه). مزاياه المحسوسة (المادية). و)أين وماذا عمل. ء)مستواه العلمي وتطوره. ح) الفائدة من ماضيه. ط)الصفات الفيزيائية والحيوية الموروثة (القباحة، الأمراض، الجمال، السمنة، النحالة، إلخ..). ٢-حاضر الشخصية: السمات الاجتماعية والطبقية ي)الانتماء الطبقي (مع الأخذ بعين الاعتبار التغييرات، أي الانتقال من طبقة إلى أخرى إذا وُجد). ك)علاقات الشخصية، الطبقية والاجتماعية، مع المحيط في المسرحية (المقارنة بين الماضي والحاضر). خلق أو إنشاء شروط حياة الشخصية ل)العمر. م)المهنة. ن)الوضع المالي والاقتصادي (المورد المالي). ص)الفائدة الاجتماعية. ع)البيئة العائلية، تعداد العائلة، محيط المعارف، الأحداث اليومية (كيف يسير اليوم). أسلوب الحياة.. إلخ.	٣٠٩	٢

انتماء الشخصية إلى نمط فيزيولوجي نفسي محدد.

ع) المزايا الجسدية (الفيزيولوجية). ف) المزايا العقلية (الذكاء ومستواه). س) نوعية حماس الشخصية، (طاقتها الداخلية)، (مزاجها). ف) تحديد الشخصية (تصنيفها). المنابع التي جمعت منها المادة: ١- الدور. ٢- كتابة "أنا عن نفسي والآخرين عنّي". ٣- المواد المساعدة. ٤-		

ذكريات الممثل الخاصة. ٥-نتائج مراقبة وملاحظة الممثل للمحيط (الشارع). ٦-الفانتازيا (ما هو قيّم وضروري فقط). خطورة أن تكون الأجوبة عن أسئلة البيانات "جافة" و"معلَّبة". دقة ووضوح الخيال (الفانتازيا)، خلق وتأليف التفاصيل.	٣١١	٢
٢١)البحث عن جواب لسؤال: ماذا ستفعل الشخصية (لو) أنها وضعت في ظروف خارج المسرحية؟. ٢٢)البحث في "النظرة إلى العالم المحيط" (أي النظر من خلال عيني الشخصية إلى العالم المحيط). ٢٣)إظهار التناقض الداخلي للشخصية (حين ألعب القاسي أبحث عن أماكن الطيبة فيه). تغيُّرات هذه المعادلة. ٢٤)تحديد وتصنيف العلاقات (كمحصلة للعمل الذي سبق). تأمل الشخصية في حالات تطورها ونموُّها.	٣١٣	٢

الجلسة الواحد والعشرون:

المرحلة الثالثة

عمل الممثل مع المخرج

(البروفة) العمل حول الطاولة

٢٥)الكشف عمّا وراء الأسطر. طريقة تبديل النص (الحوار). إفعام و إغناء النبرات الصوتية للدور. ٢٦)التمكن من المهام المسرحية. ٢٧)ربط العلاقات المتبادلة. ٢٨)العلاقة والتعامل مع الشريك.	٣١٦	

٢٩)المشاهد التمهيدية (التحضيرية)، وما تعنيه، ثم التغيرات التي طرأت وتكثيف الحالة الداخلية -أمثلة. ٣٠)التراكم الداخلي والتكثيف وأن أكون غارقا تماماً في المادة (الدور، النص) وماذا يعني أن (أكثِّف) ومن ثم يمكنني أن أجسِّد.		٢

العمل المستقل للممثّل

العمل المنزليّ

٣١) الشخصية و (الحَبَلْ بالشخصية). ٣٢) "كيف أحفظ الدور: ١) تذكُّر النص. ٢)الأذى الذي ينتج عن حفظ النص بصوت عالٍ مسموع.	٣١٧	١

الجلسة الثانية والعشرون:

المرحلة الرابعة

عمل الممثل مع المخرج-البروفة (العمل على الخشبة)

٣٣) الدور المؤثر والغالب للحدس في هذه المرحلة.		
التلوين يجب أن لا نخترعه، بل يجب أن نخلقهُ. المحادثة والتلوين. الأذى الناجم عن التلوين الجاهز. ٣٤) تمثيل المشاهد بشكل كيفي حُر و بدون المُخرج، و الهدف من هذا. فحص ما تراكم، وتكثيف مافي الداخل. ٣٥) تعديلات وتوجيهات المخرج. وفحص الحالة الإبداعية لدى الممثل. إحساس الحقيقة. صِحّة ودقة المهام.		

جو التدريب (البروفا)

المهام الجديدة، الظروف الجديدة. ضرورة استفزاز الممثل إبداعياً. ٤٥) ألاّ نخاف من الوقوع في الخطأ. التوتر الناجم عن الرهبة والخوف من أن نجرِّب. ضرورة أن نشرح ونوضح للممثل، أن البروفا هي بهدف الخطأ وتصويبه، وليس بهدف التمثيل قطعاً. أن تكون بروفة اليوم هي تحضير لبروفة الغد. عدم الخوف من أن نذهب إلى ما هو غير متوقع. استغلال الصدفة. إيجاد وتحديد ما يجب البحث عنه في البروفة اليوم. الثقة بالمخرج و(الشركاء).	٣٣٠	٢

العمل المستقل للممثل

البحث عن مزايا الشخصية الخارجية

٤٦)بيانات عن المعطيات الخارجية للشخصية. (١) المشية (سهلة خفيفة، ثقيلة، متهادية (كالبطّة).. إلخ. (٢)الحركات (بزوايا، متكسرة، انسيابية.. إلخ). (٣)ما الذي يذكرنا به (بحيوانات، بأشياء) هناك أشخاص وجهها يذكر بالسلحفاة، حمار، ثلاجة (٤)الكلام (متقطع، رنان، متلعثم...). (٥)سمات مكتسبة من المهنة أو الحرفة. (٦)العادات والخلجات. (٧)الملابس، ضرورة الإحساس الداخلي الذي تبعثه الملابس. قبل أن نلبسها. الإحساس بالسمنة... إلخ. (٨)الماكياج. نشوء التصور عن الشكل الخارجي للشخصية من الإحساس الداخلي لحياة هذه الشخصية.	٣٣٢	

(٩)الأشياء. الإكسسوارات. عن البروفات والأشياء الشرطية. عن فانتازيا الأشياء. إظهار الشخصية من خلال علاقتها بالأشياء.		٢

المرحلة الخامسة

العودة إلى الطاولة لتحديد الجوهر أو الفحوى

٤٧)فحص الدور، من خلال خط الفعل المحوري في المسرحية. فحص واختبار الاتجاه الفكري لكل دور. ٤٨)التحديد والحديث عن الانطباع الأول عن المسرحية	٣٣٧	١

مجموع الساعات ٤٠ ساعة.

السنة الثانية ١٣٢ ساعة

السنة الثالثة

التقنية الخارجيّة

الجلسة الثالثة والعشرون:

تمهيد: المهام المعطاة في السنة الدراسية الثالثة.

الحقيقة (كل شيء مبررَّ وله سبب). الحقيقية. الوضوح. دقَّة التعبير. عدوى التمثيل. قوانين الانسجام الحركي والحسّي.	٣٣٩	
شرح منهجي مفصّل ودقيق عن تمارين السنة الثالثة	٣٤٢	١

القسم الخامس عشر: قوانين المَسْرَحَةْ

الجلسة الرابعة والعشرون:

انتباه الجمهور والزمن:

خضوع الفعل لقوانين (الزمن المسرحي). خضوع الفعل لقوانين تلقي الجمهور، التحكم بانتباه الجمهور. الحديث عن منع الأحداث أو الأفعال المتوازية على الخشبة (في آنٍ معاً).	٣٤٥	٢

التبعيّة للفعل الرئيسي. أمثلة عن الأفعال المسرحية المبنيّة بشكل متوازي.		

التمارين العملية

التمارين المعادة من السنة الأولى، مع مهام جديدة. تمارين رقم ٣ ٦١ وحتى التمرين رقم ٦٢١. حول ضغط الوقت خلال وأثناء بدء الفعل.	٣٥٠	٦

الجلسة الخامسة والعشرون:

الديناميكية و التمثاليّة ؟ عن الحركة المجزوءة أو غير المكتملة على الخشبة. الديناميكية الداخلية والخارجية. أسلوب "التسمُّر في المكان". كلما كان الأداء (التمثيل) هادئاً (قليل الحركة)، كلما كانت الحياة الداخلية أشد وأغنى.	٣٥٠	١

التمارين العملية

تنفيذ المهام الفيزيائية مع التسلسل المنطقي لكل لحظات الحركة وجميع مبررات لحظات التوقف. تمرين رقم ٦٢٢ و..	٣٥٠	٣
تنفيذ المشاهد وذلك ضمن مخططات واتفاقية معدة مسبقاً. تمرين ٦٢٤.		٤

المجموع ١٧ ساعة.

القسم السادس عشر: (البلاغة) دقة التعبير المسرحية التمثاليّة

الجلسة السادسة والعشرون:

التمثاليّة (التعبير الجسدي): هي قدرة الممثل على إيجاد صيغة معبرة بين جسده والوسط المحيط الشكل	٣٥٥	

الخارجي يجب أن(يُوَلْد) أو يخلق وليس أن يُختَرعْ بعد تفكير. مفهوم وضعية الجسد على الخشبة (راكورس).		١

التمارين العملية.

التركيبة المؤلفة من (ممثل+أشياء). تمارين رقم ٦٢٦. ٦٢٥. تركيبة ممثلين أو ثلاثة مع أشياء تمارين ٦٣٧- ٦٤٢. التمرينات التي تحتاج إلى خفّة، تقنية،ضبط وتنسيق حركي عالي. تمارين من ٦٤٣-٦٧٠.	٣٥٦	٦

حركة عضلات الوجه والإشارات:

الجلسة السابعة والعشرون:

حديث ن. ديلسارت عن الإشارات. حديث س. فلكونسكي عن الإشارات. تصنيف الإشارات. الإشارة اليومية (ميكانيكية)، الإشارة الشرحية، الإشارة النفسية. ارتباط الأيدي بالأعين. توجيه الإشارة إلى الأعلى والأسفل في الأسفل هناك حدّ وتعبير إيجابي، وإلى الأعلى لا يوجد حدّ ويعتبر حَدْسَي أي تخميني. جمالية الإشارة ومدى ملاءمتها بما يتناسب مع قوانين التوازن. قانون المواقف المتضادة. الحديث عن عدم الفائدة من تكرار الإشارات. تصنيف الإشارات إلى (١) عامة لدى كل البشر.(٢) ونمطية وخاصة مستقلة	٣٦٠	٢

تمارين عملية الإشارة. تنفيذ مهام مسرحية محددة عن طريق الإشارة. تمارين رقم ٦٧١-٦٧٨. التعبير بالإشارة عن علاقة محددة ما على مستوى المشاعر تمارين رقم٦٧٩-٦٩٥		٢
دقة تعبير الأيدي. تمارين رقم ٦٩٦-٦٩٨		١
الإشارة الخاصة بالشخصية (يعكس الشخصية م) تمارين رقم ٦٩٩-٧٠٦		٢
الإشارة والكلمة. الشرح المنهجي والتمارين من رقم ٧٠٧-٧٠٩		٢
دقة تعبير الأقدام (الأرجل). تمرين ٧١٠-٧١٣.		١
دقة تعبير الظهر-الرأس-إلخ..		
تمرين رقم ٧١٤-٧١٧		١
ملامح الوجه تمرين رقم ٧١٨-٧٢٢.		٢

المجموع ٢٢ ساعة.

القسم السابع عشر: رسم الحركة على خشبة المسرح (ميزانسينا)

الجلسة الثامنة والعشرون:

ماذا يعني (ميزانسينا) (التوضُّع على الخشبة). التوضُّع الصحيح على الخشبة.

التوضُّع غير الصحيح على الخشبة . تقسيم التوضُّعات على الخشبة إلى أساسية وانتقالية.

الحديث عن شرعيّة الانتقال من توضع مسرحي إلى توضع مسرحي آخر.

ضرورة أن تمتاز الميزانسينا (التوضُّع على الخشبة) بـــ: الطبيعية، البساطة، الوضوح، دقة التعبير. قانون بناء التوضُّع على الخشبة.

"الإخفاء" وإعاقة حركة الممثلين.

مفهوم التوضُّع المسرحي ككل متكامل واحد. المركز التركيبي. "الورم الوزنيّ" ومفهومه. خطورة التضخيم والعناية بالجمالية على حساب الشكل. الحديث عن التعبير بالظهر وما تعنيه عين الممثل.

كيف يُغطّي التوضُّع المسرحي على ضعف الممثل؟.

التمارين العملية

الرياضة المسرحية بثلاث أبعاد حركية. مدى قصير. مدى وسطي، ومدى كبير. تمرين رقم ٧٢٣	٣٧٨	٢
الجلسة التاسعة والعشرون: (تأسيس الكُتل على الخشبة).	٣٨٠	
بناء التوضُّع المسرحي بثلاث أبعاد. تمارين ٧٢٤-٧٣٤		٢
ضجيج المجموعة (الأصوات البشرية) تمرين ٧٣٥	٣٨٢	٢
تمثالية المجموعات. صنع الحركة المسرحية بشكل بارز تمارين ٧٣٦-٧٥٩.	٣٨٥	٢

التمارين المتكررة		
مشهد "إنسان على سطح المركب (سفينة)" ٧٦٠ مشهد "العطش" تمرين ٧٦١. مشهد" تحت الأرض" تمرين ٧٦٢. مشهد "تحت الماء" تمرين ٧٦٣. مشهد" في مخبأ سرّي" تمرين ٧٦٤. مشهد" في سفينة حربية" تمرين ٧٦٥.		

m

عندما درست في المدرسة المسرحية، قال معلمي ي.ب. فاختانغوف وهو أحد أهم الشخصيات في تاريخ المسرح المعاصر متوجهاً إلى طلابه:

-كان لمن الجيد لو أن أحدكم سجّل لديه التمارين التي نجريها فلربما استطاع خلال سنتين أو ثلاث أن يجمع مؤلَّفاً كاملاً من التمارين والمهام المسرحية. وربّما كان هذا عملاً مفيداً وضرورياً. ويسهل كتاب من هذا الطراز كثيراً العمل المسرحي ليس على المدرسين فقط لا بل على الدارسين أيضاً.

وبغض النظر عن أن فاختانغوف تطرّق إلى هذه الفكرة غير مرّة. إلا أنها لم تنفذ على الرغم من أن بعض تلاميذه شرعوا بهذا العمل لكن أحداً منهم لم يوصلْه لصيغةٍ نهائية.

بالإضافة إلى هذا تكرر عدة مرات على لسان مدرّسي المسرح الحديث ضرورة جمع نشاط مسرحي؟ مهمّة مسرحيّة؟ وظيفة مسرحية بكتاب.

وكثيراً ما أسفت على أن أفكار فاختانغوف لا يتم جمعها كما يجب.

لذلك ليس غريباً أن أكون في غاية السعادة حين حمل إليّ المؤلف "يو. ا. كرنيكي" عمله هذا وقد أدركت أني أحمل بين يدي ذلك الكتاب الذي طال انتظاره، كتاب المهام المسرحية. وقد أدركت بعد قراءته أنه جمع بدقةٍ، وبعد تفكيرٍ وتمحيص وبشكل منهجيّ سليم.

ولاشك في أن طباعة هذا العمل تغني الثقافة التعليمية المسرحية بأسلوب تدريسي مفيد وجديد.

يجب ألا نعتقد أن "يو. ا. كرنيكي" في عمله هذا استخلص إلى الحد الأقصى كل ما يمكن أن نستخلصه نحن من أفكار وجوهر مسرحي في هذا الكتاب.

ودون شك بإمكاننا أن نكتشف أو نتلمس العديد من الفراغات المختلفة بين السنوات، أي أنها مستويات مختلفة من التحليل، وأن الأمثلة التي ضربها لنا ليست بالمستوى ذاته من القيمة في العلاقة المنهجية. ودون شك، إن بعض هذه الأمثلة يمكن أن يضاف إليها أو تبدل بأخرى أكثر دقةً.

ودون شك أيضاً،إنّ مواضيع المشاهد الصعبة التي افترضها "يو. ا. كرنيكى" كأمثلة، لربما استطاعت أن تعكس الظواهر الحياتية الواقعية، أي العلاقات الفكرية بشكل أكثر جوهرية.

وفي هذا العمل وضع "يو. ا. كرنيكي" بداية غاية في الأهمية،وهي بناء هذا المنهاج التدريسي القابل في المستقبل -ومن إصدار إلى آخر-للتعديل والإضافة والتوجيه والنصائح من قبل المختصين. إن هذا المنهاج في وضعه الحالي، يمكنه أن يحمل نفعاً كثيراً فيما إذا استخدم استخداماً صحيحاً.

بكل الأحوال يتطلب التعامل مع هذا الكتاب انتباهاً شديداً، ليس من قبل مديريّ فرق الهواة فحسب، وإنما المدرسين في المؤسسات التعليمية المسرحية المحترفة.

الجميع يعلم أنه من الصعوبة بمكان أن تتعلم ما هو عمليّ ،عن طريق الاستعانة بما هو مكتوب. بالإضافة إلى أن صعوبات التعلُّم هذه، تتضاعف حين يتعلق الموضوع بالفن..

بغض النظر عن أن كل قسم من أقسام المنهاج قد بدأه المؤلف بتمهيد شارح، وأضاف إليه الإرشادات المنهجية الضرورية.

وبغض النظر عن أن هذه النصائح والشروح النظرية، قد كتبها المؤلف بنفسه أو استقاها من مصادر متعددة موثوقة، إلا أننا لا نملك الثقة الكاملة بأن الناس المتدربين بهذا المنهاج لن يخطئوا أخطاء فادحة!.

تمكنت وأكثر من مرة أن أحضر محاضرات وحصصاً؟! عمليّة، في تجمعات الهواة

وفي المؤسسات التعليمية المسرحية المحترفة. وكان أن أعلمني المدرس بأنه من أنصار مدرسة قسطنطين ستانيسلافسكي المتشددين، ولكن حين شاهدت وتعرفت على كيفية تطبيق هذا المعلم لمبادئ ستانيسلافسكي، أصابتني خيبة عميقة وصلت أحياناً حد الانزعاج.

فعلى سبيل المثال: يتحدث المعلم عن تلميذه "انظروا كيف يتحرك على الخشبة بحرية وسهولة!" بينما لدي رغبة في قول: "لماذا هو هكذا مقيد ومتوتر!؟"

يعتبر المعلم أن تلميذه ينفذ "مهمته المسرحية".

وأنا متأكد من أنه ليس فقط لا ينفذها بل ولا يفهم فحوى مهمته في ذلك المشهد.

يجد المعلم أن تلميذه في غاية التركيز على العنصر المعطى له، وأنا أرى أنه فقط يحملق في شريكه والحقيقة أنه لا يرى شيئاً.

والمعلم سعيد بأن تلميذه يتعامل وبشكل جيد على الخشبة مع الشريك أما أنا فلدي رغبة في القول "لماذا لا تسمعان بعضكما بعضاً!؟".

يفخر المعلم بـــ "إحساس الحقيقة" لدى تلميذه، بينما يبدو لي أن كل ما يفعلهُ التلميذ كذبٌ. لدى المعلم رغبة في مدح التلميذ على صدقه في المشهد ولدي رغبة في محاججته على غياب الجدِّية على الخشبة!.

(يبدو أن تمييز الجدّية عن ادعاء الجدّية أمر ليس بالسهل) وبالعكس أيضاً فإن المعلم لا يرضى عن سلوك أحد تلاميذه، بينما يبدو لي أنه حيٌّ على الخشبة وجدِّيٌ وصادق!

يؤنبه المعلم على عدم تنفيذه للمهمة المسرحية، ويبدو لي أنه يركز انتباهه واهتمامه دون تمثيل مبتذل، ينفذ مهمته بدقة. وهكذا بلا نهاية.

جملة المصطلحات التي أمتلكها أنا والمعلم هي ذاتها:

"الحرية العضلية"، "الانتباه والتركيز"، "الصدق"، "المهمة المسرحية"، "الحوار والتعامل على الخشبة"، "إحساس الحقيقة"،..إلخ.

وحتى فيما يخص بتصنيف هذه المصطلحات، لا يوجد بيننا أيّ خلاف.

وبغض النظر، فإن الفحوى العمليّة لهذه المصطلحات تختلف لدى كل واحد منّا.

المعنى الداخلي الخاص لهذه المصطلحات، له رنين مختلف لكلينا. كي يدرك أو يتأكد ممثلان أو مخرجان أو حتى معلمان، أن لهما اتجاهاً فكرياً واحداً، لا يكفي أن يجلسا معاً للحديث وإنما يجب أن يجمعهما عمل.

لهذا السبب كان من الصعب أن ندرس الفن من الكتب ، ولهذا السبب أيضاً يقلقنا الوقوع في أخطاء فادحة أثناء التطبيق العملي لهذا المنهج.

للوهلة الأولى يبدو الأمر سهلاً يسيراً. كل شيء مضبوط بشرحٍ تمهيدي، وهناك جدول من التمارين العملية والمهام المسرحية،ولا يبقى لدى المعلم إلا أن يوزِّع هذه المهام على تلاميذه وانتهى الأمر.

والحقيقة أن الأمر ليس بهذه البساطة!

إن إعطاء التلميذ تمريناً أو وظيفة (مهمة) ما، ليس صعباً لكن الصعب أمرٌ آخر، هو تقييم تنفيذ التلميذ لهذه المهمة، أي أن نشير بشكل صحيح إلى مواطن النقص والخلل ومواطن الصدق والدقة، (بالمناسبة، الحديث عن

الايجابيات لا يقل أهمية عن الحديث عن السلبيات) والأصعب إيجاد السبب الذي ولَّد الخلل أو النقص في تنفيذ المهمة أو التمرين، وبتعبير آخر، البناء الصحيح للتشخيص الإبداعي.

وإذا كان المدَّرس غير قادر على ذلك، فهو ليس بمدرس! وإذا كان المعلم سيوزع هذه التمارين (الموجودة في الكتاب) على طلابه بضمير حي وبتسلسلها الضروري المنطقي، ثم يعطي تقييماً خاطئاً لما يشاهده، فإن هذا المنهج سيكون دون فائدة.

- ما الذي سنفعله إذن؟!!

الأسلوب الوحيد والممكن للحيلولة دون الوقوع في الخطأ في هذا العمل ،هو أن نحاول دائماً وأبداً أن نكرِّسَ فينا عادة أن نقارن- وبشكل دائم ومستمر- تنفيذ أي تمرين أو مشهد، مع الواقع الحيّ، مع الحياة الحقيقية التي نعيشها.

ما يميِّز منظومة ستانيسلافسكي،أن الحقيقة تلازمها نت البداية إلى النهاية

إنها مؤسسة بشكل كامل وبدون زيادات، على قوانين الطبيعة الإنسانية الطبيعية الحية، وينبغي القياس على هذه القوانين في كل الظروف الصعبة.

مثلاً، أنتم طلبتم من التلميذ أن يركز الانتباه على الخشبة.

لنفرض أنكم استخدمتم هذا المنهج (الكتاب)، وكلفتمونا بوظيفة مسرحية تخدم هذا الغرض (عن الانتباه مثلا) وأن التلميذ بحسب استطاعته نفَّذ هذه المهمة، بعد هذا لم تستطيعوا أن تقيّموا، هل كان التلميذ في حالة تركيز للانتباه أم لا؟

وليس لديكم على هذا السؤال جوابا ولكن الجواب مطلوب!

فما العمل أذن؟

تذكروا ما يجري في الحياة الواقعية، وقارنوه بما رأيتم للتوِّ على الخشبة.

اقطعوا عهداً على أنفسكم، أن لا تقدّموا في هذا الأمر أي تنازل مهما يكن صغيراً، وألاّ تعدّوا أن ما يجري على هذه الخشبة ،مسرحاً وليس حياة واقعية.

إذا كان الحديث يدور حول أداء الممثل، فمن الضروري بل من الواجب أن يكون أداؤه كما في الحياة الواقعية. وأن يكون كامل السلوك المسرحي للممثل على الخشبة، بسيطاً ومسوّغاً (مبرراً) وطبيعياً، كما في واقع الحياة.

لنفرض أنكم طلبتم من الطالب أو التلميذ أن ينفِّذ إحدى (الوظائف المسرحية) تذكروا كيف هو سلوك الناس في الحياة الواقعية عند سعيهم لهدفٍ ما؟

تذكروا هذا بأقصى ما يمكن من الوضوح، مع جميع تفاصيله ودقائقه، وقارنوا كل هذا بما فعلهُ التلميذ على الخشبة، وبهذا تقيِّمون إنجازه الوظيفة تقويماً دقيقاً.

وإذا طلبتم من التلاميذ علاقة مسرحيّة حقيقية (حيّة)، تذكروا كيف يتحدث الناس بين بعضهم بعضاً في الحياة الواقعية، وبماذا يتجسد اهتمامهم المتبادل! وعن طريق أيّ تتضح العلاقة الداخلية بينهم.

وهكذا وباختصار يجب أن ندرس أو نكون تلاميذ الحياة! قارنوا دائماً كل ما يفعله تلاميذكم على الخشبة مع الحياة الواقعية. بهذا فقط تستطيعون الإفلات من الأخطاء الفادحة. وبالتالي ستعملون على تهذيب أنفسكم وتلاميذكم في روح الواقعية الحقّة.

ولا تغفروا لأنفسكم أو لتلاميذكم أي شيء (تقريبيّ) "شرطيّ" أو مسرحيّ كاذب، مهما بدا لكم ذلك الـــ "شرطيّ" أو "المسرحيّ" مغرياً وفعالاً.

بهذا فقط تصلون إلى حقيقة وفحوى (المَسْرحة) الحيّة، الطبيعيّة، المنسجمة، التي لا تُخلق إلاّ بقوانين الحياة والطبيعة.

ب- زاخاف

خطة سير عمل "تربية الممثل"

قبل البدء بالاستخدام العملي لهذا المنهج، يجب على المدرِّس أن يتعرَّف عليه من البداية وحتى النهاية، على شكل إرشادات وتوجيهات منهجية. ومن الضروري أيضاً أن نوضِّح لأنفسنا، الخطة الدراسية التي في الأسفل، ثم بعد ذلك يمكننا أن نعمل على تطبيقها ضمن شروط محددة.

السنة الأولى I

خلال السنة الأولى، يجب أن يمتلك الطلاب بشكل نظري وعملي، قوانين التقنية الداخلية لفن الممثل (ألف باء الخشبة).

تعتبر مهمة السنة الأولى هي تهذيب القدرات والخبرات العملية لدى الطلاب. بالإضافة إلى التأكيد على (الحالة النفسية المسرحية) للممثل، أي حالته الجسدية والنفسية، ومزاجه الذي يجب أن يخدم شروط الفعل الإبداعي.

إن الجزء العملي في السنة الأولى، يتألف من سلسلة من التمارين المسرحية الخاصة المعطاة من المدرس أو المفترضة من الطلاب أنفسهم.

المذاكرات والدروس الاختباريّة في السنة الأولى

يتقرر الامتحان الاختباري ،وذلك بعد نهاية القسم السادس (أي قبل الدخول بقسم العلاقة المتبادلة) ويتوجب على الطلاب تنفيذ:

١ -مشهد واحد مركب (معقّد) من ذاكرة الأفعال الفيزيائية.

٢ -مشهد واحد مركب (معقّد) دونَ كلمات ينفذه شخص واحد.

ويجب أن تحوي تلك المشاهد، كل المهام التي سبق ومرّ بها الطالب (الانتباه، الحريّة العضلية، التبرير المنطقي، العلاقة، تقييم الحدث، دقة تنفيذ المهمة المسرحية).

المذاكرات خلال السنة التالية هي:

١- مذاكرة عن تنفيذ الطلاب لمشاهد ذات نص مرتجل، مع العلم أن هذه المشاهد يجب أن تبنى بحيث أن كل طالب يلعب دوره انطلاقاً من (نفسه)، ضمن (الظروف المعطاة) أي (أنا في الظرف المُعطى).

٢- مذاكرة في أداء قصص الأطفال (حكاية قصيرة للأطفال تشبه إلى حدٍّ ما السجع) والتي يكون فيها الطالب، تارةً ممثلاً وتارة أخرى مخرجاً

ويتحدّد مستوى كل طالب ودرجته المحصَّلة، بمدى امتلاكه للحالة الإبداعية الصحيحة، أي لعناصر تقنية التمثيل الداخلية.

السنة الثانية II

في القسم الأول من السنة الثانية يجب على الطلاب أن يمتلكوا قدرة العمل على الشخصيات السهلة (غير المعقدة).

في البداية وفي القسم العمليّ، يمكنهم الاعتماد على مشاهد ذات نصٍّ مرتجل، لكن بشخصيات مدروسة ومتفق عليها مسبقاً.

وفي هذه المشاهد المرتجلة، يمكنهم أيضاً الاعتماد على الأفكار المأخوذة من المؤلفات الأدبية القيِّمة (دون التقيُّد بالحوارات المكتوبة سلفاً، إن وُجِدَتْ- المترجم) مسرحيات، قصص، نثْر، أجزاء من روايات.. الخ ومع هذا في هذه السنة، يمكننا أن نتناول فقط المؤلفات التي لا تحتاج الكثير على مستوى الشكل المسرحي، أما على مستوى المضمون، فلا تخرج عن إطار الأحداث أو الحالات الحياتية الاعتيادية.

عند توزيع الأدوار، يجب أن يعطى الطالب أو الدارس المادة القريبة من خصوصيته إلى حدّ كبير . كي يستطيع، كل واحد أن يبدع أو يجسّد الشخصية دون الابتعاد كثيراً عن ذاته.

المهمة الأساسية التي تقع على عاتق المدرسين في هذه السنة، هي الحفاظ على الحالة والإحساس المسرحي والمزاج الصحيح والملائم لعمل الطلاب في ظروف (جديدة). أي حين يلتزمون بنص محفوظ سابقا.

خلال النصف الثاني للسنة الثانية، على الطلاب أن يتعلموا بناء الشخصية التمثيليّة من خلال العمل على الدور (في جزء من عرض)..

المذاكرات والدروس الاختباريّة في السنة الثانية

يتم إجراء امتحانات اختباريّة لدى اجتياز الطالب للمراحل التالية:

١- بناء الصفات المهنيّة (المهن والحرف).

٢- امتلاك الحالة الداخلية للشخصية.

٣- امتلاك الحالة الداخلية والخارجية للشخصيّة.

ينظر إلى كل طالب كمنفذ للدور المسرحي في مقطع (مشهد) قصير.

يتم امتحان الطلاب في نهاية السنة الثانية ،بتقديمهم لمشاهد ذات قصة منتهية (مكتملة)، والمطلوب هنا: اختبار كل ما مررنا به في السنتين الأولى والثانية أي:

١- الإحساس الداخلي الدقيق.

٢- الشخصية غير المعقدة و المنسجمة ،والتي يتم أداؤها بواقعية وبشكل ــ إلى حدٍّ ماــ بليغ ومسرحي وضمن القواعد.

ملاحظة: عند العمل على المشاهد المسرحية ينبغي استخدام خطة العمل الموجودة في القسم الرابع عشر صفحة (٢٥٠) وبما أن المشهد أو المقطع يعتبر جزءا من الكلّ، فهو يُلزمنا أن نتعرف معرفة تفصيليّة بهذا الكلّ (أي كامل المسرحية وبالتالي الدّور).

السنة الثالثةIII

الدراسة في السنة الثالثة، تُعنى بتطوير البلاغة المسرحية لدى الدارسين، وتعريفهم على القوانين المسرحية الأساسية، وعناصر حرفة الممثل.

المذاكرات والدروس الاختباريّة

١- مذاكرة في قسم (البلاغة المسرحية ــ دقّة التعبير) التي تأتي قبل الدخول في قسم (التركيبات الجماعية والتوضّعات المسرحية على الخشبة).

ينفذ الطالب مجموعة من المقاطع المسرحية القصيرة ،مع الانتباه إلى قدرته على إخضاع سلوكه إلى قوانين الزمان والمكان، مع الحفاظ على (الحالة التمثيلية).

٢- مذاكرة على (المشاهد الجماعية و التوضّع المسرحي). يتم مشاهدة الطلاب فيها من خلال ٢-٣ مشاهد جماعية. ويؤخذ بعين الاعتبار قدرة الطالب على الإحساس بالتركيبة المشهديّة.

٣- تكون المذاكرة الختامية حول لعب الدور في العرض المسرحي، حيث يتحدد مستوى كل طالب بمدى امتلاكه لكل ما مر به خلال السنوات الثلاث الماضية في دراسة تقنية التمثيل (مهارة الممثل).

بعد هذا كله يتوجب علينا اختيار المادة المسرحية (النص المسرحي)على أساس من المعرفة الدقيقة لمختلف الأجناس المسرحية (الدراما اليومية- التراجيديا- الكوميديا-الفودفيل (أي المسرحيات الكوميدية الغنائية الخفيفة. المترجم) وكل الأشكال والأنماط الممكنة، وإلى أي حقبة تاريخية تنتمي، وأي مزايا قوميّة تحمل، وبأي أسلوب أدبيٍّ كُتبت.

السنة الأولى

القوانين الأساسيّة للتقنيّة الداخليّة في فنّ التمثيل

جزء تمهيديّ

الجلسة الأولى

***ماهيّة الفن:**

"أي فنّ على الإطلاق يعدّ خالقاً للحياة في الدرجة الأولى، ومؤثراً فيها بالدرجة الثانية. وكل فنّ يعيد خلق الحياة ،عن طريق أدواته الخاصة به في التعبير والبلاغة.الكاتب مثلاً، يعيد خلق الحياة عن طريق الكلمات، والرسّام في لوحاته، عن طريق الألوان والخطوط، والنحات في تماثيله ،عن طريق الطين والجبصين والرخام..إلخ.

-لماذا يستخدم الناس هذه الأدوات المختلفة، لإعادة خلق الحياة؟! كل فنان يعكس في نتاجه الفني الحياة الواقعية، بتجسيده لحقيقة أو حدث ما، ويسعى في الوقت ذاته للتعبير عن موقفه من هذه الحياة، أي للتعبير عن الأحاسيس والأفكار التي أثارتها تلك الحقيقة أو ذلك الحدث في نفسه. إنه يسعى ليُعدي الآخرين بتلك الأحاسيس والأفكار. يريد لهؤلاء الناس أن يعيشوا الإحساس والحدث الذي عاشه، أن يفهموا هذه الظاهرة الحياتية كما فهمها.

وبهذه الطريقة يستطيع المبدع من خلال العمل الفني، التأثير بشكل أو بآخر على إدراك الناس. وهذه التأثيرات تنعكس بمستويات مختلفة على الحياة العملية لهؤلاء البشر. وبالتالي فإن الفن لا يعني إعادة خلق وتشكيل الحياة فحسب، وإنما هو أداة للتأثير فيها.

إن العمل الفنيّ يعتبر نتاج الجهد الإبداعي (الرواية، اللوحة الفنيّة، المؤلفات الموسيقّية،العرض المسرحي.. إلخ). وصانع العمل الفنيّ يسمى مؤلفاً. فمؤلف النص المسرحي يسمى كاتبا، ومؤلف اللّوحة يسمى رسّاماً،ومؤلف التماثيل يسمى نحاتاً... إلخ.

- ولكن، هل هناك شخص واحد مستقل يعتبر مؤلفاً للعمل الفني المسرحي (العرض)؟!

المسرح: هو الفن الجماعي الموحِّد لكل صنوف الفن. نحن نعلم أنه في العمل الإبداعي المسرحي أي في بناء العرض المسرحي، يساهم كل من :الكاتب في كتابة المسرحية، والرسام في تصميم الديكور، والموسيقي في تأليف الموسيقى، والممثلون في أداء أدوارهم، والمخرج في قيادته وتحريكه للعمل الإبداعي، كل واحد منهم دون شك يعتبر مؤلفاً لهذا الجزء المسؤول عنه من العمل، لكن لا يعتبر أيّ واحد منهم على حدة، مؤلفاً للعرض المسرحي. بل هم جميعاً يعتبرون مؤلفاً للعرض المسرحي.

- **العرض المسرحي**: هو الاتحاد الإبداعي لكثير من العاملين في الفن.

-**الجماعة**: هي المؤلف الحقيقي للعرض المسرحي، وهذا أول ما يجب فهمه جيداً.

المسرح فن جماعي:

إذاً ما هي الجماعة؟!

لا يعتبر تجمع بعض الناس معاً (مجموعة) أبداً. فالجماعة: هي عدد من الناس تجمعهم أهداف واحدة و مهام واحدة. ومن البديهي طبعاً أن يتباين

نشاط مختلف أعضاء المجموعة... أحدهم أكثر والآخر أقل، وأن تختلف مسؤولياتهم كلٌّ حسب اختصاصه وقدرته في رفد العمل المسرحي الموجَّه إلى هدف واحد يسعى له جميع أعضاء المجموعة.

فإذا غاب هذا الهدف العام لدى الجميع، فلن يكون هناك جماعة، وبالتالي لن يكون هناك عمل مسرحي حقيقي.

والهدف الأعلى لدى الجميع، يمكن أن يكون واحداً: التأثير على الناس، ومن خلال الناس على الحياة و باتجاه محدد.

القائد ملزم بتوجيه وشرح طرق ومناهج الوصول إلى الهدف المنشود، وعلى المشاركين في هذا العمل الجماعي، أن يكونوا متمكنين من هذه الطرق وقادرين على استخدامها.

أثناء بناء العمل المسرحي، تتشكل تدريجياً المجموعة المسرحية متحدة تحت هدف واحد، متسلحة بمعرفة دقيقة لقوانين الفن المسرحي، وتحت منهج إبداعي واحد.

الممثل هو الأهم في المسرح

في المسرح،الممثلون فقط هم من يؤثر بشكل مباشر على الجمهور، ويقيمون معه علاقة حية.

أما من بقي من المشاركين في العمل المسرحي، (المؤلف، المخرج، الرسام) فتأثيرهم عليه غير مباشر، أي من خلال الممثل.

الممثل: هو الوسيط بين الجمهور وبقية أعضاء المجموعة المسرحية في العمل الإبداعي وبناء العرض.

فكلمات المؤلف لا تأثير لها على الجمهور، إذا لم يشبعها الممثل بالحياة. فالممثل بإمكانه إنقاذ أو قتل مؤلف النص المسرحي. ويستطيع تطوير وإكمال وإيصال قصد المؤلف وأفكاره وشخصياته. وكذلك يستطيع الممثل أن

يشوِّه ويفسد النص المسرحي، وأن يفقده أي معنى، وهنا تقع على عاتق الممثل مسؤولية ضخمة.

فن التمثيل: من أهم مزايا فن التمثيل، أن الأدوات التي يستخدمها الممثل في عمله (أي أدوات التعبير) ليست منفصلة عنه كما هي الحال لدى الرسام (ألوان)، الموسيقي (الآلة التي يعزف عليها).

إن الممثل ذاته يعتبر أداة تعبيره. هو في ذات الوقت خالق ومخلوق، أي مبدع ولوحة إبداعية.

ولكي نفهم هذه الازدواجية، يجب أن نحدد أو نعرف بماذا تتلخص لعبة الممثل.

إن جوهر فن التمثيل ،هو في خلق الممثل للشخصية المسرحية ،من خلال خلقه لمختلف الأفعال والأحداث الإنسانية التي تميِّز الشخصية.

سلوك الإنسان في الحياة: إن أي سلوك إنساني يفضي إلى فعل ما وذلك بالشكل التالي:

(١) تأثير البيئة المحيطة على الإنسان (٢) وكنتيجة لهذا التأثير تنشأ في وعي الإنسان، أفكار وأحاسيس. (٣) وكنتيجة لنشوء هذه الأفكار والأحاسيس، يُقدِم الإنسان على فعلٍ أو خطوة ما.

فلنأخذ على سبيل الإيضاح مثالا: إنسان يجتاز السكة الحديدية، لدى رؤيته للقطار المقترب هل يتوقف أم يسرع بالخطى؟

إن رؤية الإنسان للقطار المقترب هي: تأثير البيئة المحيطة على الإنسان.

وبنتيجة هذه الرؤية (التأثير)، تنشأ في إدراكه فكرة عن الخطر، فيتخذ أساليب الحيطة والحذر، أي أنه إما أن يتوقف بانتظار أن يمر القطار، أو أن يسرع فيعبر قبل مروره.

إن رؤية الإنسان للقطار ثم الانتظار حتى يمر، يسمى بالفعل الخارجي. ولو أنه لم يشاهد ذلك القطار، لما نشأت لدية فكرة الخطر وبالتالي لم يقم بفعل التوقف والانتظار.

وهكذا فإن فصل ماهو داخلي عما هو خارجي،أمر مستحيل. وإن الناحيتين الداخلية والخارجية للفعل، تشكلان معاً الفعل الإنساني.

وهذا لا ينطبق فقط على سلوك إنسان بعينه، بل ينطبق على كل السلوك الإنساني عامةً. لهذا فإن المسرح يجب أن يعرض سلوك الشخصية المسرحية بكامل تفاصيلها، كاشفاً وفي الوقت نفسه عن أفعالها الداخلية والخارجية.

إن الممثل بأدائه للشخصية بكل تفاصيلها وأفعالها الداخلية والخارجية، يعتبر خالقاً لهذه الشخصية وفي ذات الوقت مُجسِّداً لما خلق.

إن جسد الممثل يعتبر مادة تعرض الناحية الخارجية للفعل، بينما دواخل الممثل (الإدراك، العقل) فتعتبر مادة تعرض الناحية الداخلية للفعل ذاته.

فلنعد إلى مثالنا السابق عن القطار: لنفترض أنه على الممثل أن يجسد على الخشبة سلوك الإنسان الذي يجتاز سكة القطار.

الجسد يعرض الناحية الخارجية للفعل أي (السَّير ثم رؤية القطار القادم ثم التوقف).

أما إدراك الممثل، فيعرض الناحية الداخلية للفعل أو السلوك. في إدراك الممثل يجب أن ينشأ إحساس بالخطر.

وإذا لم ينشأ الإحساس الداخلي في إدراك الممثل فلن يستطيع التوقف كما يفعل عادة في الحياة. أي لن يكون فعله صادقاً صدق الحياة.

في غياب ما هو داخلي لا معنى لما هو خارجي، هذا يعني أن جسد الممثل وإدراكه (حالته النفسية)، يشتركان معاً في خلق أفعال الشخصية

المسرحية، وبعبارة أخرى فإن جسد الممثل وإدراكه هما ملك للشخصية المسرحية.

وهما في الوقت ذاته مُلكٌ (للممثل ــ المبدع)، لذا فإن الممثل لا يخلق الشخصية المسرحية فحسب، بل يضيف إلى ذلك كمّا كبيراً من المهام والأهداف المسرحية، وهو في الوقت نفسه لا ينسى أنه على خشبة مسرح، وأن الجمهور ينظر إليه. وهكذا فإن الجسد والإدراك لدى الممثل واللذين يشكلان كلاّ واحداً لا يتجزأ، هما في الوقت نفسه ملك للممثل المبدع وللشخصية التي يلعبها.

وفي هذا كله تتجسد ازدواجية اللعبة المسرحية.

الميزة الثانية لفن الممثل:

إن ما يميز فن الممثل، هو أن الحالة الإبداعية تتسكب وتنشأ مباشرة أمام الجمهور أي أمام المتلقي الذي لأجله خُصّص هذا الإبداع.

فلنراقب كيف تسير الحالة الإبداعية لدى الفنانين الآخرين، الرسامين، مؤلفي الموسيقى، النحاتين، الشعراء.. إلخ، إننا نجد أن كلاًّ منهم يبدع لوحده وبشكل منفصل ومستقل عن المتلقي، وفقط حينما تنتهي الحالة الإبداعية أو العمل الإبداعي (اللوحة- التمثال- المؤلَّف الموسيقي) حينها فقط يمكن أن تُقدَّم إلى المتلقي (الجمهور). وهنا لا يوجد حالة إبداعية لحظية أي إبداع وتلقيّ في آنٍ معاً.

أي أن المتلقي لا يؤثر على الرسام مثلاً أثناء قيامه بالرسم. أي لا يؤثر مباشرة في الحالة الإبداعية، بينما يختلف الحال لدى الفنانين (ممثل الدراما ــ المطرب ــ الأوبرا ــ عازف الموسيقى إلخ)، الذين يؤدون عملاً إبداعياً أمام الجمهور.

فهنا لا مفر من تأثير متبادل ومباشر في الحالة الإبداعية (ممثل ــ جمهور).

إن وجود الجمهور، يفرض لدى الممثل حالة داخلية خاصة، وهذا الإحساس بالجمهور إما أن يعيق العمل الإبداعي لدى الممثل ، وإما أن يُغنيه. ولكن وفي كلّ الأحوال هذا ينعكس على نفسية الممثل.

إن تأثير الجمهور على عمل الممثل المسرحي، يبلغ من الأهمية بحيث أن الجزء الأهم والأكبر من الدراسة المسرحية، يتركز على تربية الممثل الشاب وتدريبه على التقاط اللحظة الإبداعية والإحساس المسرحي ،لحظة وجوده أمام الجمهور.

الميزة الثالثة لفن الممثل:

إن فن الممثل فن لحظيّ ولا يتكرر أبداً بذات الصورة. (والمقصود هنا اللعبة المسرحية). وفي حقيقة الأمر، ما أن ينتهي العرض وتسدل الستائر، حتى ينتهي كل شيء. لا يبقى سوى الانطباع لدى الجمهور المشاهد.

وهذا العرض الذي مضى للتو وانتهى، تستحيل إعادته بذات الدقّة والأحاسيس والطاقة الداخلية. فغداً سيكون عرضاً مشابهاً، ولكنه حتماً سيختلف عما كان اليوم. و لربما كان الاختلاف بتفاصيل صغيرة جداً ،لكن الفرق الأكيد سيكون بفنّ لعبة الممثل اليوم وغداً.

أما فيما يخصّ لوحة الفنّان الرسّام، فبإمكاننا مشاهدتها اليوم وغداً هي ذاتها. كذلك المقطوعة الموسيقية المكتوبة في نوطة موسيقية تبقى ذاتها دوماً.

التمثال لدى النحات، والشعر لدى الشاعر، والرواية لدى المؤلف.. كل هذه الأعمال الإبداعية ،تبقى على حالها قروناً دون أن تموت..

إن عدم تكرارية الإبداع الحي لفن الممثل، يُلزمه أكثر من غيره من المبدعين، بالحرص خلال تلك الساعات القليلة أن يبقى ــ وفي كل لحظة ــ في حالة إبداعية فنيّة حقيقية، لأن الإعادة في لعبة الممثل أمام الجمهور، أمر مستحيل.

عن صفات الممثل

إن فن الممثل يتلخص في أن الممثل ومن خلال لعبته المسرحية، يؤثر وباتجاه محّدد على الجمهور المتلقي لهذا الفن. ومن هذه الناحية لا يختلف فن الممثل عن أي فن إبداعي آخر. فالممثل حين يخلق شخصية ما، ويعرض على الخشبة حياة إنسان ما، هنا فقط يمكن أن يكون مؤثّراً بلعبته المسرحية، طبعاً إذا كان لهذه اللعبة صدى في أحاسيس وأفكار الجمهور.

ولكي يحدث هذا الأثر، على الممثل أن يتمتع بمجموعة مزايا متعددة، والتي بدونها يفقد فيه إبداع الممثل أي معنى. وبما أن الممثل هو المرآة العاكسة للحياة الإنسانية على الخشبة بكل تعقيداتها وتناقضاتها، فعليه أن يكون قادراً على أن يخلق هذه الحياة (بصدق)، وأن ينقل حقيقتها تماماً، وهذا لا يعني أن يكون نقلهُ تصويراً بارداً وآليا (حرفياً).

وبالمقابل فالمسرح والخشبة يعطيانه إمكانيات هائلة لبناء أزهى العلاقات الإنسانية والشخصيات المسرحية المشوقة والموجودة في الحياة. لكن تعميم هذه الظواهر الحياتية يجب أن يكون صادقاً، أي مبرراً وواقعياً.

وهكذا فإن (إحساس الحقيقة)، هو أول المزايا الضرورية في الممثل. ولهذا على الممثل أن يفهم الحياة بشكل صحيح.

والشيء الثاني الضروري للتأثير على الجمهور هو (الإقناع) وصدق اللعبة المسرحية أو الأداء المسرحي.

فالأداء المسرحي المقنع، هو الأداء الذي يتعامل معه الجمهور على أنه حقيقة كما في الحياة، على الرغم من معرفته أن كل ما يجري أمامه هو لعبة مسرحية.

يجب أن يتلقى الجمهور الحياة على الخشبة (غير الحقيقية في الواقع)، وكأنها حياة حقيقية.

ولهذا على الممثل أن يكون قادراً على أن يعيش على الخشبة بإقناع ، ومن خلال الشخصية. ويجب أن يكون أداؤه صادقاً لدرجة ينسى معها الجمهور أن هذا مجرد تمثيل. إن كل المزايا التي سبق ذكرها، يمكن أن نطوّرها ونتدرب عليها من خلال تمارين معينة. ولكن يجب ألاّ ننسى أن هناك ما تهبه الطبيعة للممثل ألا وهو الموهبة. فليس كل البشر مهيئين على حدٍّ سواء لفن المسرح. كذلك الحال بالنسبة للموسيقى والغناء والرسم ومختلف الفنون الأخرى ،هي ليست بيسيرة على الجميع.

وبالإضافة إلى الموهبة التي تأتي من الطبيعية ،هناك أيضاً ما يسمى بـــ(تأثير الممثل) وهي ميزة طبيعية خاصة يتمتع بها الإنسان القادر على التأثير على الناس الآخرين بجاذبيته، مستخدماً أدواته المستقلة التي وهبته إياها الطبيعة، مستخدماً روح الدعابة لديه مثلا أو ماشابه ذلك.

فعلى سبيل المثال: أحدهم سمع قصّة ما أدهشته، وحين حاول قصّها على شخص آخر سرعان ما اكتشف أنْ ليس هناك في هذه القصة ما يدهش على الإطلاق. ويبدأ بالتفكير بالسبب الذي جعله مندهشاً ومعجباً لدى سماعه لتلك القصة. الحقيقة أن السرّ ليس في القصّة وإنما في القاص الذي رواها له.

عندما رواها الشخص A مثلاً كان مدهشاً ومشوقاً ،وحين نقلها الشخصB كان مملاً. وهذه هي الخصائص والسمات الخاصة اللازمة للتأثير، والتي تميّز الناس الموهوبين في فن التمثيل المسرحي، عن الناس الذين لا يملكون موهبة التمثيل، أي القدرة على العمل المسرحي..

وكي يصبح الممثل بمستوى جيد، لا بد له من أن يمتلك أدوات بلاغة خارجية (أي صفات خارجية معبرة):

صوت رنان جهوري، نطق سليم خال من أي علل لا تشفى، وجسد صحيح ناضج. هذه هي أدوات بلاغة الممثل والتي يمكن تطويرها وتدريبها وصقلها.

أما إذا تحدثنا عن الممثل (المثالي)، فيمكن هنا ذكر مجموعة كاملة من الشروط الواجب توافرها في هذا الممثل الذي ربما استطعنا القول عنه بأنه مستحيل:

(١) الممثل يجب أن يكون قادراً على تقييم الأمور.

(٢) أن يمتلك روح الدعابة.

(٣) أن يمتلك الإحساس بالإيقاع.

(٤) أن يمتلك ذوقاً فنياً.

(٥) حماساً متطوراً جيداً(طاقة داخلية).

(٦) ألاّ يكون متصنعاً بل تلقائياً عفوياً.

(٧) أن يمتلك صوتاً جهورياً رناناً ومطواعاً.

(٨) نطقاً واضحاً سليماً وفصيحاً.

(٩) وجهاً وجسداً مرنين ومتطورين.

(١٠) أن يكون ليناً وموسيقياً (أي أن يمتلك حساً موسيقياً).

(١١) أن يمتلك ذاكرة قوية وخيالاً واسعاً غنيّاً.

(١٢) أن يمتلك دقة الملاحظة وقوة المراقبة وسرعة إيجاد الحلول.

(١٣) رباطة الجأش والتحمُّل والقدرة على العمل.

(١٤) أن يكون الممثل محباً لوطنه وقوميته.

(١٥) أن يفهم الحياة المحيطة به.

(١٦) أن يكون متطوراً وقادراُ على التحليل سياسياً واجتماعياً..

المهام المسرحية في تربية الممثل

تقوم مهمة المدرس المسرحية على تفتيق وتطوير شخصية وخُصوصية كل دارس (طالب). في إطار تطوير المزايا الداخلية للممثل الشاب، يجب أن تتجه تربيته المسرحية في المرحلة الأولى إلى:

(١) تطوير الذّوق الفنّي

(٢) الإحساس بالحقيقة الفنية (الصدق)

(٣) القدرة على تقدير وتقييم الأمور.

(٤) العفويّة والبساطة

(٥) الإقناع المسرحي.

وبشكل عام، على المدرسة المسرحية أن تساعد الدارس على أن يفهم ويعي الأساس الذي يقوم عليه الإحساس الداخلي الصحيح لدى الممثل. الإحساس الداخلي الذي يمكّنه إلى أقصى حدّ من إظهار قُدراته الإبداعية. على المدرسة أن تعلّم الدّارس أن يستحضر بسرعة وسهولة، إحساسه الداخلي الإبداعي. بعد ذلك يأتي دورها في تحضير الدّارس للعمل المستقل على الشخصية المسرحية، مع الأخذ بعين الاعتبار وفي كل دقيقة، الكشف عن إمكانيات وقدرات الدارس الفنيّة والإبداعيّة الخاصّة به.

وفي المرحلة التالية ،تُعنى المدرسة بتربية الممثل الدّارس على الالتزام بقوانين البلاغة المسرحية. وبشكل عام يجب أن يكون التحضير التمهيدي، عبارة عن تعريف عملي للممثل الشاب بمنهج العمل على الدور المسرحي، بهدف بناء الشخصية المسرحية بشكل نهائي.

- هل يجوز لنا القول إنَّ الأشخاص أو الدّارسين الذين مروّا بكل ما مضى، هم فنانون جاهزون؟

الحق أنه لا يجوز لنا قول ذلك، فالموهبة لا يمكن أن نتعلمها أبداً.

الممكن الوحيد،هو البحث عنها واكتشافها، وتمهيد الطريق أمامها وصقلها، وإرشاد الممثل الموهوب إلى الطريق الصحيح وحماية موهبته من الانحراف والأخطاء. حيث أننا نستطيع أن نصنع من ممثل يمتلك موهبة غير كبيرة، ممثلاً مهيئاً جاهزاً ومفيداً،عارفاً ومتقناً لعمله المسرحي ،وذلك من خلال المنهج التدريسي.

التقنية "الداخلية" و"الخارجية" للممثل

لا بد هنا من الإشارة إلى أن قسم التقنيات لدى الممثل الداخلية والخارجية، لا يمكن بطبيعة الحال دراسته كل تقنية على حدة وبشكل مستقل عن الأخرى. وقد ذكرنا ذلك بشيء من التفصيل من خلال مثال (الرجل الذي يعبر سكة الحديد). بالإضافة إلى العلاقة المتبادلة الوثيقة بين ما هو (داخلي) وما هو (خارجي).

ورغم أننا أردفنا هذا المثال الشرحيّ قصداً وبهدف تعليمي بحت، إلا أن الخبرة تظهر أن العناية الزائدة عن الحد بالتقنية الخارجية (وذلك في بدايات تحضير الممثل الشاب)، تؤدي إلى توجيه الأنظار نحو الشكل بهدف الشكل نفسه.

فالممثل يدرك أن أداء أي شيء من الناحية الشكلية (الخارجية)، أسهل بكثير من أن يبحث في داخله عن الحالة الداخلية الموائمة، فيبدأ بإخفاء خوائه الداخلي معتمداً كلياً على الشكل الخارجي.

يبدأ بـــالتظاهر،التقليد(التمثيل بالمعنى السلبي للكلمة) معتمداً على الجمهور المتواضع القنوع،أو المدرِّس الذي يرضى بسهولة بالأداء الخارجي أو بالتقنية الخارجية وحدها.

لهذا السبب، في المرحلة الأولى من الدراسة، لا نؤكد كثيراً على ضرورة المَسْرَحَة، أو البلاغة المسرحيّة، الإيضاح..إلخ.

إن الغاية من قسم (التقنية الخارجية) و(التقنية الداخلية)، هو توجيه الانتباه والعناية جيداً بالمزايا التمثيلية الداخلية لدى الممثل(*).

لدى مرورنا على القسم المسمى بـــ(التقنية الخارجية) نركز على تهذيب وتشذيب الشكل دون أن نفصل ولو لثانية متطلبات الشكل والشكلانية

(*) هذه المزايا تظهر أو تترجم بشكل خارجي (وإلا لما أمكننا ملاحظتها) لكننا لا نصوّبها أو نصحّحها.

،عن مهمة كشف الجوهر الداخلي. ودوام التركيز على التقنية الداخلية والصدق الداخلي، هو الذي يجعل الشكل حياً ومتقناً.

مهمة السنة الدراسية الأولى

إن جميع تمارين السنة الأولى تحمل في مضمونها هدفاً محدداً هو: تهيئة الجهاز النفسي الداخلي لدى الطالب، ليقوم مستقبلاً بالعمل الإبداعي على الخشبة، وإخضاع هذا الجهاز لخدمة الممثل وإرادته. حيث أنه وبإشارة واحدة من الممثل، يستطيع الدخول في الحالة الإبداعية والتي بدونها لن يكون أي فنّ صادقاً. هذه هي مهمة السنة الأولى.

إن لفن الممثل وإبداعه خصوصيات وقوانين سنتعرف عليها بشكل عمليّ أثناء مرورنا على منهج السنة الأولى. وبشكل تمهيدي يجب أن نذكِّر باختصار بــماهية (الإبداع): الإبداع هو نشاط موجَّه لخلق شيء جديد لم يكن له حتى هذه اللحظة أيّ وجود.

لنأخذ على سبيل المثال مادة ما ولتكن (طاولة): الإنسان الذي صنع الطاولة لأول مرة عَمِلَ بشكل إبداعي، ولكن كل الطاولات التي تم صنعها بعد ذلك وعلى ذات المنوال يُعتبر العمل عليها ميكانيكياً آلياً.

لقد ظهر القالب الذي على أساسه يتم صنع الطاولات الأخرى. الإبداع يشترط دوماً ظهوراً تركيبية (جديدة) من عناصر معروفة سابقاً، وهذه التركيبة الجديدة دائماً تنشأ من عناصر معروفة يأخذها المبدع في حالتها الجاهزة لتكون أساساً للمادة الإبداعية.

إن المادة الإبداعية المغرقة بالفانتازيا والخيال ،تتألف أصلا من عناصر معروفة مسبقاً بالنسبة للإنسان. ولنقل على سبيل المثال الكائن الخيالي الذي يسمى (حوريّة البحر)، هذه المادة الإبداعية نتجت في مخيلة البشر من تركيب عنصرين معروفين هما المرأة والسمكة.

إذن فالإبداع هو بناء تراكيب جديدة من عناصر معروفة سابقاً تشكّل باتحادها وحدة مستقلة. وبطبيعة الحال كلما كان مخزون المعرفة غنياً ومتنوعاً وكانت انطباعات المبدع كثيرة ومتعددة، كلما كان إنتاجه الإبداعي أكثر غنىً وقيمة.

* * *

خلق البيئة الإبداعية

إن العمل الإبداعي والحالة الإبداعية لا بد وأنها بالنتيجة تعطي المبدع إحساساً بالسعادة، والذي غالباً ما يأتي بصعوبة شديدة، فتزداد رهافة الأحاسيس مثل الخوف، الانزعاج، عدم الرضى، الضّيق ونفاذ الصبر وما شابه. وبالتالي فإن أتفه الظواهر الغريبة عن العمل الإبداعي بإمكانها إخراج الممثل من حالته الإبداعية وخصوصاً في بداية العمل الإبداعي.

لذلك ومنذ البداية يجب أن نخلق في المجموعة المسرحية،الجو والبيئة التي تؤمّن وتضمن بقاء الممثل في الحالة الإبداعية وذلك من خلال:

(١) القدر الكافي من الترتيب والهدوء (ما يلزم للتركيز على المهمة).

(٢) غياب الأشخاص الغرباء، والأحاديث الجانبية، الدخول والخروج العشوائي من وإلى المكان وكل ما يشتت الانتباه إلخ... (يفضل أن تكون غرفة الدّرس مغلقة ومستقلة).

(٣) احترام المحيط للشخص الذي يعمل ويتدّرب في هذه اللحظة (الزملاء والمخرجين).

(٤) حالة التعاون الإبداعي (الإحساس بالآخر) المتجسِّدة (بالمساعدة الصامتة) من قبل كل المجموعة، وذلك حين يضع كل منهم نفسه مكان الزميل الذي يعمل، ويحاول أن يبدع معه أيضاً.

هذه (العيون الطيّبة) أو النظرة الخيّرة على الوجه، تساعد الآخرين (الطلاب) على تحرير إمكانياتهم الإبداعية ورفع معنوياتهم.

ليس سيئاً أن نتعلم الإفصاح بصوت مسموع عن إعجابنا لدى نجاح طالب ما بمهمة صَعُبت عليه سابقاً، لأن التشجيع من قبل المدرس والزملاء أثناء العمل، يزيد الثقة بالنفس ويثبتهم في الحالة الإبداعية. ولا بد من التنويه إلى أن هذا يجب أن يكون ضمن حُدود وضوابط كما هو عمل المدرِّس ككل.

الآن وبعد التعرّف على المهمة الأساسية للدراسة المسرحية، وبعد أن رهن الطلاب أنفسهم (بجّدية) لخدمة العمل الإبداعي، صار بالإمكان الانتقال إلى القسم العملي في تعلّم الممثل للقوانين الأساسية في فنّ الخشبة.

القسم الأول

الانتباه

الجلسة الأولى:

في الحياة العادية لا بد أن يكون انتباه المرء موجَّها إلى شيء ما،ويمكننا أن نسمّي هذا الشيء وبشكل شرطي بـــ(عنصر الانتباه).

في الحياة يكون انتباه الشخص اليقظ مشغولاً بعنصر ما، وهذا ما يجب أن يكون على الخشبة أيضاً.

ولكن كيف يمكن على الخشبة أن نختار (عنصر الانتباه) الصحيح؟!. وكيف يمكننا بالفعل أن نركِّز انتباهنا على هذا العنصر المختار؟ للإجابة على هذا السؤال دعونا نرى ما هي الأنواع الممكنة للانتباه الإنساني وما هي أوجه الاختلاف بينها.

وها كم مثال تفصيلي:

شخص ما، وبهدف الترفيه عن النفس، يجمع أغراضه للذهاب إلى حديقة عامة. إنه وبشكل عام غير مهموم، وهدفه الوحيد أن يستريح قليلاً. (وهكذا يظهر أول عنصر انتباه وهو التفكير بالراحة). يخرج هذا الشخص إلى الشارع، وبشكل بديهي تتوالى عليه (عناصر الانتباه): الشمس، الطقس الجيد، سيارة جميلة مرت من أمامه... إلخ.

يمر من أمام ورشة بناء(يجب أن أعبر إلى الجهة الأخرى)... يحصي عدد الطوابق الجديدة... يسمع صوت هدير طائرة... ينظر إليها... يملُّ من النظر.... يبحث عن مكان هادئ للجلوس... يتأمل المكان ويقرر الجلوس،ينظر إلى الناس في الجوار ثم يجلس.

ومن جديد وبشكل لا إرادي ينتقل انتباهه من عنصر إلى آخر. الأطفال يلعبون... يُراقبهم كيف يلعبون... وبماذا... إلى جواره يتشاجر لاعبو الشطرنج... يستمع إلى خلافهم.. وهنا وبالصدفة وفي اللحظة التي يُخرج فيها منديله يحس بوجود ظرف في جيبه وفجأة يتذكر أنه حتى الآن لم يقرأ الرسالة التي وجدها في صندوق البريد. يخرجها يمزّق الغلاف... ثم يقرأ.... الأطفال يضجّون ويلعبون بنشاط أكبر... يعلو صوت لاعبي الشطرنج أكثر... لكنه يستغرق في القراءة... أي أن العناصر التي شدَّت انتباهه في البداية أصبحت تعيق انتباهه فيما بعد.

يطلب أحدهم منه علبة كبريت... يعطيه وبشكل شبه آلي وينسى أن يأخذها منه... إنه غارق وبشكل كامل قي قراءة الرسالة.

نعم هو الآن يسمع الضجيج والأحاديث، لا بل وجملاً محددة،حتى أنه يقوم بفعل (إعطاء الكبريت) لكن كل هذا يتم في ظل عنصر اهتمامه أو انتباهه الأكبر وهو الرسالة.

الرسالة تغطي على جميع عناصر الانتباه الأخرى التي تصبح ضبابية وقد تختفي أحياناً.

ها هو الآن قد قرأ الرسالة التي استرعت انتباهه بشدة... ولكن هناك في يده ورقة ثانية إنها جدول مرفق بالرسالة ومليء بالأسئلة التي يجب الإجابة عليها وإرسال الرد.

طبعاً وبالرغم من أن جدول الأسئلة لم يثر انتباهه كما الرسالة، إلا أن الإجابة ضرورية وملزمة، لذا فإنه يستجمع ما لديه من إرادة ويوجِّه انتباهه لفهم هذا الجدول.

في الجوار يعلو صراخ وشجار لاعبي الشطرنج والذي يكاد يتحول إلى عراك. تزاد صعوبة التركيز لدى هذا الشخص أكثر فأكثر، لكنه يجبر نفسه على هذا... وفي النهاية يتمكن من جمع انتباهه وتوجيهه وبشكل إرادي إلى الجدول.. هكذا وبالتدريج يبدأ و بشكل حقيقي الاستغراق بالتحليل والعمل. وكلما ازدادت العناصر المنغّصة والمشوشة للانتباه كلما ازداد لديه التركيز على جدول الأسئلة.

أما الآن فقد دفعه أحد اللاعبين المتشاجرين وبدون قصد...

هذا الشخص المستغرق في جدوله وأفكاره ولثانية واحدة، ينظر ويقيّم الحالة غير الملائمة للجلوس فينهض وبشكل نصف آلي متجها إلى مكان آخر ليس فيه متشاجرون ولا ضجيج. يجلس بهدوء ليكمل ما بدأه... وبعد بضع دقائق،يلاحظ في المقعد المقابل عدة فتيات تنظرن إليه وتهمسن لبعضهن شيئاً ما وتضحكن.

هنا... يضطرب الرجل ويتحول انتباهه تماماً عن الجدول والأسئلة ليحل محله وبجدارة عنصر انتباه آخر.

بدأ يعتقد أن على وجهه شيء ما يدعو للضحك، و بدأ يقلق أن لباسه ليس على ما يرام. وهكذا تحول انتباهه من الجدول إلى نفسه أي أصبح هو ذاته عنصر الانتباه. يحاول أن يعود للنظر في الجدول لكن عينيه لا ترى شيئاً....الأحرف والأرقام تتقافز، يداه ورجلاه مضطربتان... عيناه وبشكل لا إرادي تنظران وبشكل خاطف متقطع إلى الفتيات الضاحكات.... يحاول أن يخفي انزعاجه لكن الأمر يزداد سوءا. يشرع بالتدخين ليهدأ لكن يديه ترتجفان. ويتذكر أن علبة الكبريت قد فقدها. والسيجارة قد أصبحت في فمه، آآآآه. حسنا لقد وجد أخيراً سبباً مقنعاً كي يرحل وبشرف من هذا المكان...

وها هو حتى الآن يحاول إخفاء قلقه واضطرابه بالتظاهر بالبحث عن علبة الثقاب في جيوبه، ثم يتظاهر بالأسف لعدم إيجاده للكبريت. وبشكل مبالغ

فيه ينظر حوله ثم ينهض ويمضي.. وهو حتى هذه اللحظة (يمثِّل- بالمعنى السيئ للكلمة) أنه يبحث عن أحد المدخنين فيخطو مبتعداً إلى أن يشعر أن نظرات الفتيات لم تعد توخز ظهره.

مزاجه صار سيئاً. وأما جدول الأسئلة فلا بد أن يراجعهما من البداية![*]

- ما هي أنواع الانتباه التي مررنا بها في هذا المثال؟

أولاً: تعرَّفنا إلى ما يسمى بالانتباه غير الإرادي والذي يقوم فيه عنصر الانتباه نفسه بجذب انتباه الإنسان إليه إما طواعيّة أو قسراً (إذا كانت إرادته غير مدربة).

وتحت اسم الانتباه غير الإرادي أيضاً يندرج (الانتباه المتشتّت) والذي فيه ينتقل الانتباه وبسرعة من عنصر إلى آخر وبشكل تابع للصدفة وليس مرتّباً.

وفي مثالنا هذا فإن الانتباه اللاإرادي يمكن ملاحظته من البداية وحتى لحظة إيجاد الرسالة... ثم وبشكل مفاجئ، يظهر عند اكتشاف الشخص لحقيقة أن هناك من يضحك عليه.

(حالته في هذه اللحظة سنأتي عليها بالتفصيل لاحقاً).

ثانياً: تعرفنا على الانتباه الإرادي والذي يتطلب قدراً من الإرادة لتوجيه الانتباه وللإحاطة بعنصر الانتباه، هذا القدر يتناسب طرداً مع مستوى العناصر المعيقة لهذا الانتباه...

أي أنه وبقدر ما تتكاثر معيقات الانتباه، بقدر ما نزيد من إرادتنا في تركيز الانتباه على العنصر المطلوب.

وهذه المعيقات قد تكون ظاهريّة خارجية (انطباعات صوتية أو مرئية).

(*) من البديهي أن هذا الشخص لربما تصرف على نحوٍ مختلف عما هو مذكور، لكن ما يهمنا من هذا المثال استعراض شتى أنواع الانتباه.

وقد تكون داخلية (الأحاسيس والمشاعر الداخلية التي تشوش الانتباه وتحوله عن العنصر الأساسي).

في دائرة انتباه الإنسان يمكن أن يكون هناك عدة عناصر، ولكن دائماً هناك عنصر واحد هو الغالب. أحياناً تحل العناصر الثانوية هذه وبالتدريج محل العنصر الأساسي للانتباه وفي نهاية الأمر تغيّبه تماماً.

هناك وفي جملة مصطلحاتنا المسرحية يقال: "ضيّع فلان عنصر الانتباه" لنتابع معاً مثالنا السابق: إن الانتباه الإرادي بدأ لحظة قراءة الرسالة. ما هو عنصر الانتباه هنا؟

بمساعدة عضو الرؤية (العين) يتلقى الإنسان ما يقرأه من الرسالة وعنصر الانتباه في هذه الحالة هو الأفكار والتصوّرات التي تنشأ من جرّاء قراءة الرسالة.

ما هي صفات هذه الحالة؟ إن انتباه الإنسان هنا منسجم تماماً وبديهي. أي أن كل أجزاء جسمه المسؤولة و التي تشارك بفعل الانتباه، تعمل بشكل سليم لخلق الشروط المناسبة داخل الجسم للقيام بفعل الانتباه الصحيح.

وهكذا وجدنا أن انتباه الشخص قارئ الرسالة هو إرادي ومنسجم.

نستطيع القول إنَّ قارئ الرسالة وفي الوقت ذاته أثناء القراءة، يتلقى العناصر المحيطة أيضاً بتأثره بالضجيج، إجابته على طلب الكبريت، لكنه يتلقى هذه العناصر بمستوى أقل.

- إنه يجعل الفضول إلى الرسالة هو الغالب. إذ أن الفضول في هذه الحالة لا إرادي. إن الإنسان وبشكل لا إرادي، فضولي لمعرفة محتوى الرسالة. لكن القسم الإرادي يبدأ فقط لمنع المنغِّصات الأخرى من الحؤول دون قراءة الرسالة. أي أن الإرادة، هي لإبعاد العناصر الأخرى.

إنه يجبر نفسه على الاستغراق والتعمّق في الجدول. هنا لا يوجد فضول لا إرادي. هذا الفضول يجب أن يُخلق بشكل إرادي. وقارئ الرسالة

هنا يزيد من إرادته ليجبر نفسه على قراءة جدول الأسئلة ليصل في النهاية إلى مرحلة الاستغراق في تفاصيله. (وهذا النوع من الانتباه يعتبر الأكثر قيمة وأهمية وضرورة لدى الممثل).

بعد هذا تأتي لحظة انتباه لا إرادي إلى عنصر ثانوي نشيط. (حين يدفعه أحدهم) ودون أن يترك عنصر الانتباه الأول (الجدول)،يرد على إزعاجهم له كما تملي عليه رغبته الأساسية (إنهاء العمل على الجدول).

لذلك ودون أن يشارك في الشجار والذي لربما شارك فيه لو لم يكن منشغلاً بعنصر آخر (الجدول)، يبحث عن مكان آخر.

وفي النهاية يأتيه الحدث السيئ الأخير وهو منشغل تماماً، ألا وهو ظهور تلك الفتيات المتهامسات.

- ما الذي حدث هنا؟. ولماذا فقد هذا الشخص قدرته على توجيه الانتباه وأصبح مشتتاً بعد أن كان قادراً على توجيهه وبسهولة؟.

إن هذا ما يحدث عادة حين يكتشف شخص ما أن الناس في هذه اللحظة ينظرون إليه وبشكل مقصود، يدرسونه و يتمعنون فيه ..إلخ. وهذا الوضع مطابق تماماً لوضع الممثل على خشبة المسرح أمام الجمهور.

ظهر عنصر جديد لم يكن موجوداً في السابق وهو الجمهور. قبل ظهوره كان لدى الرجل ما يكفي من الإرادة لتركيز انتباهه وطرد العناصر المنغّصة والمشتتة له . وهذه العناصر لم تمسَّه هو بل كانت محيطيّة...

لقد استطاع حينها أن يجعل من عنصر غير جدير بالانتباه مركزاً لانتباهه (الجدول) ولكن هنا ومع مراقبة الفتيات، طار كلُّ هذا هباءً. عنصر الانتباه تبخّر وانزلق. لماذا؟!

لأن هذا الإنسان غير مدرّب على تركيز انتباهه على العناصر المطلوبة بوجود جمهور مراقب،أي بظروف يُعتبر فيها الشخص في الوقت ذاته،عنصراً لانتباه الآخرين. لابد له من تدريبٍ خاص للقيام بذلك.

-إلامَ انتقل انتباه الرجل في هذه اللحظة؟!.

لقد انتقل انتباهه إلى نقد وتقييم ومراقبة نفسه. أي أنه أصبح هو نفسه عنصراً لانتباهه. وجميع محاولاته للعودة إلى العنصر السابق (الجدول)، كانت عبثاً لأنه لم يعرف سرّ الصراع مع الاضطراب. والسرّ هنا وبشكل نظري بسيط جداً: يجب أن نُجبر أنفسنا بشكل واقعي وحقيقي، على أخذ عنصر انتباه خارج عن جسدنا. وهنا (أي في هذا المثال) يجب أن نجبر أنفسنا على رؤية الجدول مثلاً وقراءة الأسطر، وأن نرغب حقاً في فهم معانيها.

يجب أن نمتلك القدرة على التركيز على العنصر المحدد وأمام الجمهور. وهذه القدرة يجب التدريب عليها جيداً وبالدرجة الأولى. أما التمارين البدائية الأولى فهي في خدمة هذه القدرة.

فإذا كانت هذه القدرة غير متطورة لدى الممثل،فإنه ولدى مثوله أمام الجمهور سيبدو كاذباً وغير حقيقي تماماً. كما بدا لنا الرجل المضطرب أمام الفتيات المراقبات.

وبهذه الطريقة فإن إضاعة عنصر الانتباه ستؤدي إلى المزيد من القلق المتجسد إما بالتوتر الزائد عن الحدّ أو التحرّر الزائد عن الحد في سائر الجسد، والناجم عن الخوف من أن يكتشف الآخرون قلقه.

وهكذا فإن الانتباه المسرحي يجب أن يكون:

١) إرادياً أي خاضعاً وتابعاً لإرادة الممثل.

٢) منسجماً أي كما في الحياة والواقع.

٣) مركّزاً وموجهاً على العنصر المطلوب والصحيح.

- ما هو عنصر اهتمام وانتباه الممثل على الخشبة؟!

كل ما يسترعي اهتمام الشخصية الملعوبة (المؤداة)، هو عنصر انتباه للممثل.

القسم الكبير من عمل الممثل على الدور هو في البحث عن العناصر التي تستدعي انتباه الشخصية وإيجادها وتحديدها. وكذلك تحديد حالة الشخصية في كل لحظة من حياتها على الخشبة.

يتطلب الانتباه المسرحي القدرة على جعل العنصر الغير مميّز والغير مثير للفضول،عنصراً مميزاً ومثيراً للانتباه والفضول. على الممثل أن يوجِّه انتباهه وبشكل حقيقي إلى العنصر الذي يثير انتباه الشخصية،ولا يمكن هذا دون إعمال الإرادة الموجّهة في البداية للتركيز على العنصر،ثم وبشكل إبداعي إثارة الفضول في النفس نحوه.

ولا يمكن القيام بأي فعل على الخشبة يتميّز بالصدق والحقيقة والبساطة والحرية، دون أن يكون الممثل قد أدخل نفسه قبلاً في الحالة الإبداعية. أي أن يحيى على الخشبة وضمن الشروط المسرحية المعطاة، وكأنه تماماً يعيش ذلك في الحياة الواقعية. (ولكن دون تركيز الانتباه لن ينشأ لدى الممثل أية حالة إبداعية).

لذا فإن أول قانون للتقنية الداخلية لفن الممثل يقول:

- إن انتباه الممثل الواقف على خشبة المسرح، يجب أن يكون في كل لحظة موجَّهاً وبشكل إرادي على (عنصر الانتباه) الصحيح والمطلوب. وبالطبع فإن عناصر الانتباه لدى الممثل وبدون انقطاع تتبدّل وتتغيّر وفقاً لمنطق الحياة الداخلية للشخصية.

إن القسم الأول من تمارييننا، موجه وبشكل مقصود لتطوير تركيز الانتباه.

توجيهات المدرِّس المنهجية:

بعد مرورنا بالجلسة الخاصة بـــ ماهيّة الانتباه وأهميته في فنّ الممثل وذلك عن طريق طرح الأسئلة المتسلسل، لابد هنا من التأكُّد إلى أيّ مدى فهم الدارسون محتوى المحاضرة.

إن القانون الأول الخاص بالتقنيّة الداخلية لفن الممثل والصفات الأساسية لانتباهه يجب أن يسجّل لدى الطلاب الدارسين في دفتر خاص.

فليحفظوا بدايةً هذه القوانين،ثم يفهمونها فيما بعد بكل جوارحهم.

التمارين العملية الخاصة بقسم الانتباه

تمارين جماعية

التمرين رقم(١)

أن نسمع ونحاول أن نتذكر ما الذي يجري خلف الباب، ثم وبتوجيه من المدرِّس القائد للتمرين، نقوم بنقل الانتباه من الباب إلى ما يجري خلف النافذة، ثم خلف الجدران.

- كيفية قيادة وتسلسل التمرين: (١) يعطى التمرين لجميع الحضور أما المدرّس أو مشرف التمرين، فيراقب ويتفحص ما يجري. يمكن له أن يحدِّد بداية ونهاية التمرين بـــ صفقة باليد. أو بكلمتي (بدأنا) و(يكفي)، وأن يؤكِّد على عدم إيقاف التمرين إلا بإشارة منه.

-هدف التمرين: (١) تطوير القدرة على التركيز بسرعة وبشكل إرادي والقدرة على جعل ما هو غير جدير بالاهتمام في هذه اللحظة ، مهمّاً ومدعاة للانتباه.

- توضيح منهجي: لا بد من التوضيح للدارسين أنهم كلما انتبهوا وأصغوا (بصدق) وفاعلية إلى تلك الأصوات، كلما زاد اهتمامهم بمصادرها وكلما كان التمرين أكثر فائدة.

التمرين رقم(٢)

هو ذاته التمرين السابق مع سرعة نقل الانتباه والسمع من الشباك إلى الباب فالجدار.

- كيفية قيادة وتسلسل التمرين: أيضاً كما في التمرين السابق ،لكن نقل الانتباه والسمع يكون حسب إيعازات المدرس (شباك ـــ باب ـــ جدار..) إلخ.

الهدف من التمرين: التبديل الإرادي لعنصر الانتباه في أقصر وقت ممكن. أي نقل الانتباه من عنصر إلى آخر وبسرعة.

تمرين رقم(٣)

"إمعان النظر"

نتأمّل الجدار ونحاول أن نتذكَّر كل ما عليه،ثم ندير ظهرنا له ونعدد الأشياء التي رأيناها. كيفية تسلسل التمرين: يعطي المدرِّس إشارة البدء لأحد الطلاب وخلال (دقيقة) يوقف المشاهدة ويسأله على حدة بينما الثاني يبدأ بالمشاهدة.

تمرين رقم(٤)

نتأمل الجدران الأخرى ولكن مع التخفيض التدريجي لمدة هذا التأمل.

هدف التمرين: تطوير حس الملاحظة، الذاكرة، الانتباه للتفاصيل، والقدرة على التقاط الصفات الرئيسية والمزايا الأساسية للمواد التي نشاهدها.

تمرين رقم(٥)

عندما نتأمل الباب مثلاً نركز انتباهنا على تفصيل محدد فيه وليكن المقبض. ثم نركز على تفاصيل محددة في المقبض (البراغي المثبتة).. وما شابه...

الهدف من التمرين: تغيير حدود الانتباه بشكل إرادي، وكلّما قصر الوقت المعطى كلما كان الانتباه أكثر صعوبة. من المهم والضروري للممثل نقل انتباهه من عنصر إلى آخر والانشغال به وذلك في أقصر وقت ممكن.

تمرين رقم(٦)

أن نتأمل أحد العناصر غير المعروفة لدينا (جهاز كهربائي مفكوك مثلاً) من كل الاتجاهات ثم نحاول كتابة كل ما حفظته الذاكرة من تفاصيل نقارنها بعد ذلك مع العنصر نفسه.

تمرين رقم(٧)

أن ندخل إلى غرفة غير معروفة لدينا و أن نتأملها بسرعة محاولين تذكر وحفظ كل ما نشاهده، ثم نخرج ونسجل ما رأينا فنعود للدخول ومقارنة ما سجلناه مع محتويات الغرفة.

تمرين رقم(٨)

أن نتأمل المواد المعطاة من قبل المدرّس، ثم وبإشارة منه نتبادل المواد مع الشريك المجاور، ثم ومن جديد نتأمل المادة الجديدة. نحكي للشريك المجاور عن المادة التي كانت في أيدينا وعن مزاياها.

- كيفية تسلسل التمرين: من الأفضل أن نعطي الطالب مادة تخصَّه أي مادة يعرفها جيداً: (حقيبته، قلمه) ثم نعطي إشارة بالتبادل مع الشريك. حينها سيروي الثاني للأول مزايا الشيء الذي كان في يده للتو... والأول يؤكِّد أو ينفي متفحصاً المادة التي في يديه.

- توضيح منهجي: يحدث وأثناء تمارين التركيز السابقة. أن ينتهي بعض الدارسين من التمرين قبل الوقت المحدد،أي قبل إشارة المدرِّس، بعد ذلك يتظاهرون فقط بتنفيذ التمرين والتركيز، ويمكن معرفة ذلك من طريقة جلوس الدارس، أو من طريقة إمساكه بالمادة، من نظرته إليها ومن ملامح وجهه. أثناء الانتباه الحقيقي لا يبدو الوجه متشنجاً أبداً!.

يجب أن يسعى المدرس إلى أن ينفِّذ الطلاّب التمرين حتى النهاية. وإذا كان لديه شكٌّ بسيط في تركيز أحدهم على التمرين، فبإمكانه أن يطلب منه في نهاية التمرين أن يحدث الجميع كيف نفّذ هذا التمرين وأن يتحدث عن التفاصيل والأفكار التي راودته أثناء التنفيذ.

إذا كان الانتباه يعمل بشكل صحيح. فإن الدارس وفي كل مرة سيكتشف مزايا جديدة لعنصر الانتباه الذي بين يديه والتي سابقاً لم يلحظها على الرغم من أن المادة معروفة لديه.

إذا استعصت على بعض الدارسين عملية تأمّل المواد والانشغال بها، فيجب هنا أن نوجّههم إلى أن مهمتهم والتي هي دراسة المادة التي أمامهم من كل الاتجاهات (اللون، الشكل، المادة التي صنعت منها،كيف تم صنعها، متى؟من صنعها، وفي أية ظروف.... إلخ).

وعند البدء نستطيع القول أنه من التخمين البسيط لوزن المادة نستطيع الانشغال التدريجي بها. وعندئذٍ ينشأ لدينا الانتباه الحقيقي الصادق والمنسجم.

اللَّمس

بهدف أن نتذكر إحساسنا باللمس يجب أثناء لمسنا لمادة ما، أن نركِّز كل انتباهنا في أصابعنا.

تمرين رقم(٩)

يطلب من كل دارس أن يتلمس مادة ما في لباسه وأن يحاول تذكّر هذا الإحساس دون لمسه لتلك المادة. ثم أن نلمس سطح الطاولة الأملس مثلاً ثم نقارنه بالإحساس السابق.

الشَّم

تمرين رقم(١٠)

تحديد رائحة الغرفة ثم رائحة المواد، رائحة الحقيبة.... إلخ.

تمرين رقم(١١)

"دقّة الملاحظة"

أن نتذكر ونتحدث عن كامل تفاصيل الطريق من البيت إلى مكان التمرين. (كيف مشيت، بماذا فكرت في الطريق إلخ..).

تمرين رقم(١٢)

"لعبة الآلة الكاتبة"

توزَّع الأحرف الأبجدية شفهياً على اللاعبين . نختار جملاً بكلمتين أو ثلاث أو أربع ثم يبدؤون (بطباعتها).

بإشارة (بدأنا)، يصفق الطالب صاحب الحرف الأول من الكلمة الأولى، صفقة واحدة ثم الحرف الذي يليه إلخ... بنهاية الكلمة يصفِّق الجميع معاً صفقة واحدة.

تمرين رقم(١٣)

ذات اللعبة السابقة ولكن مع الأرقام (عشر أشخاص لعشرة أرقام). يسمى الرقم مثلاً -٢٣٦ والتصفيق يتم هكذا:

المدرِّس: صفقة.

الطالب الذي لديه الرقم (٢)يصفِّق مرة.

المدرّس يصفّق = صفقة.

الطالب الذي لديه الرقم (٣)=صفقة.

المدرّس يصفّق صفقة واحدة.

الطالب الذي لديه رقم (٦) يصفّق صفقة واحدة.

المدرّس صفقة واحدة.

الجميع صفقة واحدة معلنين النهاية.

تمرين رقم(١٤)

"تصعيب الآلة الكاتبة"

يتم طباعة الجملة ولتكن "يبنون بيتاً" على الشكل التالي:

(١) المدرس صفقة.

(٢) صفقة الحرف ي.

(٣) المدرس.

(٤) صفقة الحرف ب.

(٥) المدرس.

(٦) صفقة الحرف ن.

(٧) المدرس.

(٨) صفقة الحرف و.

(٩) المدرس.

(١٠) صفقة الحرف ن.

(١١) المدرس.

(١٢) الجميع.

(١٣) المدرس.

(١٤) صفقة الحرف (ب).

(١٥) المدرس.

(١٦) صفقة الحرف ي.

(١٧) المدرِّس.

(١٨) صفقة الحرف ت.

(١٩) صفقة المدرس.

(٢٠) الجميع يصفق معلنا النهاية.

التمرين(١٥)

بالعدّ حتى العشرة، على الدارسين حمل كراسيهم ووضعها في شكل دائرة صحيحة ثم الجلوس كلٌ على كرسي ووجهه نحو الداخل.

- تسلسل التمرين: يجب أن يقوم الجميع بالتمرين. ومن الضروري التكرار إلى أن يقوم الجميع وبشكل دقيق بصنع الدائرة الصحيحة وضمن الزمن المعطى. من الضروري ألا يتدافع الطلاب عند الجلوس.

التمرين رقم(١٦)

ذات التمرين السابق لكن هذه المرة يكون الشكل مثلثاً.

- هدف التمرين: بالإضافة إلى تعزيز الانتباه يطوّر هذا التمرين الإحساس (بالجماعة) الجميع هنا مرتبط بالآخر وهو ملزم أن ينسق حركته وسلوكه ويقسّمهما على وقت محدود وفي مكان وشكل محددين.

هنا يظهر لدينا حالاً الأشخاص الذين يحاولون التميّز (كأن يكونوا رؤوس المثلث مثلاً) أو أشخاص غير قادرين على إخضاع أنفسهم في خدمة المجموعة أو أشخاص غير قادرين على التعامل السريع مع المهمة.

تمرين رقم(١٧)

أن ينقسم الطلاب إلى مجموعتين متقابلين. ثم يتذكر كل منهم جارَيه ثم وبأمر من المدرس وخلال العدّ للعشرة، يبدل الطلاب في المجموعة الأولى أماكنهم مع المجموعة الثانية. كذلك يتذكر كل طالب جارَيه ثم نعود للوضع السابق ثم إلى الوضع الذي تلاه.

تمارين مستقلة

تمرين رقم(١٨)

(١) نطلب من أحد الطلاب أن يخرج إلى الخشبة أو أن يجلس أمام الطلاب الآخرين وحده. ثم نطلب من الآخرين أن ينظروا إليه ويتفحصونه بدقة.

نلاحظ أن الطالب المدعو سيشعر بالضيق. سيبدأ بالضحك دون سبب، أو سيبدو خائفاً أو العكس سيبدو في حالة تحدّ و عبوس ، باختصار سيكون واقعاً في حالة يمكن تسميتها "التشنج" أو "التوتر".

(٢) أن نعطي الطالب السابق مادة ما(عنصر انتباه).... ستتغير حالته النفسية وتصبح أفضل ويزول حالاً توتره الزائد الذي بدا عليه أثناء جلوسه. ثم نشرح بأن الضيق والتشنج في البداية، جاء بسبب أن انتباه الطالب في بادئ الأمر كان موجهاً إلى نفسه. لكنه حين وجد عنصراً للانتباه (خارجه)، توقف عن مراقبة نفسه و التساؤل كيف يبدو أمام الآخرين.. إلخ.

- هدف التمرين: التمهيد للانتقال إلى تمرين يسمى بـــ (أن أكون وحيداً بحضور الآخرين).

تمرين(١٩)

أن نطلب من واحد أو اثنين أو أكثر أن يجلسوا أمام الآخرين ومعهم قلما وورقة. ثم أن نعطيهم مهمة حسابية ما، ولتكن مثلا ضرب 742 × ٣٤٥٦٥ .

ثم نطلب إلى طالب خارج التمرين (من الحضور) أن يقوم بالعملية من مكانه ثم يعطي النتيجة للمدرّس. أما الطلاب الآخرون (الجمهور) فيراقبون فقط.

يقوم المدرس بحساب الوقت الذي استغرقه الطلاب على الخشبة في الحساب.

- الهدف من التمرين: في ظروف أبسط حتى من هذه الظروف،سيشعر الطلاب المدعوون للجلوس مقابل الجمهور (المجموعة) دون شك بالاضطراب و سيقومون بحل هذه العملية الحسابية البسيطة ولكن بوقت أكبر بكثير من الوقت الذي حل فيه الطالب الجالس خلف الجمهور العملية ذاتها.

وإذا نحن أعطينا ذات الطلاب مرة أخرى عملية ثانية فسيكون الأمر أكثر يسراً في المرة التالية وهكذا نتمرن إلى أن نصل الطلاب أنفسهم إلى ما يسمى ب (أن أكون وحيداً تماماً أمام الجميع).

- أن أكون وحيداً تماماً:_ وتعني الحالة التي يسلك فيها الشخص أمام المجموعة سلوكه ذاته في غيابها أي كما لو أنه كان بالفعل وحيداً.

ولكن هنا يجدر القول أن الحالة هي (كما لو أنه) أي أن إحساسه بالوحدة التامة تماماً غير ممكن عملياً.

الإحساس بالجمهور دائماً حالة قائمة، لكن هذا يجب ألاّ يعيق الدارس من أن يشعر أمام الجمهور بالحرية، تلك الحرية التي يشعرها فيما لو كان وحيداً.

تمرين(٢٠)

أن يطلب المدرّس من الدّارس أمام الجميع أن يضع الكراسي الموجودة على الخشبة في شكل معين تحت مراقبة الجميع.

تمرين(٢١)

(١) أن نطلب من أحدهم الجلوس على الخشبة أمام الآخرين ونعطيه بصمت مجلة أو جريدة ما، ثم نسأله عمّا قرأ.

(٢) أن نجعل المجموعة وعند إشارة من المدرس أن تبدأ بالضجيج (ويمكن أن يكون ضجيجها،أحاديث حول الطالب المؤدّي للتمرين).

(٣) أن نعطي الطالب السابق خبراً ما للقراءة. ثم نعطي أشارة للآخرين بالضجيج.

(٤) السؤال عما قرأه قبل الضجيج،وعما قرأه أثناء الضجة . وما الذي سمعه من كلمات أثناء الضجيج.

- **الهدف من التمرين**: شرح وتوضيح مدى أهمية القدرة على التركيز في جميع الظروف، ثم تطوير الانتباه الإرادي. وهو تمرين انتقالي تمهيدي لقسم الحرّية العضلية.



القسم الثاني II

الحرّية العضلية

الجلسة الثالثة:

في الأقسام السابقة الخاصة بالانتباه، وتحديداً أثناء تنفيذ التمارين ٢١ـ ١٨، اصطدمنا بحالة إنسانية تسمى في الحياة اليومية (الضيق أو الانزعاج) ولكن في المسرح نسميها بالتوتر أو التشنج. إن حالة التوتر النفسي عادة ما يرافقها توتر عضلي إما في كامل الجسم أو في أجزاء منه. وأكثر الأجزاء شيوعاً في إظهار التوتر هي: الأيدي المتجمدة،الأقدام، الجبين، وأحياناً الوجه. وقد يؤثر التوتر على التنفس أحياناً، فيبدأ الصوت بالتهدج أو يضيع تماماً، وتبدو الحركة ثقيلة وغير متناسقة. ويصاب الجهاز الفكري لدى الإنسان بالشلل فيتوقف عن التفكير ويضطرب فيقوم بالأفعال غير المناسبة... ومن كل هذا ينشأ الضيق والانزعاج ويبدو الإنسان ليس على طبيعته فيفقد أية قدرة على الإبداع.

من خلال الأمثلة السابقة وصلنا إلى أن هذه الحالة تصيب الإنسان الذي:

(١) وقع تحت مراقبة الآخرين.

(٢) أضاع عنصر الانتباه اللازم.

(٣) جعل من نفسه لنفسه عنصر انتباه.

لذلك فإن الحل الأول والأدقّ للتخلص من هذا التوتر، هو إشغال الانتباه بعنصر ما.(خارج عن الذات أي أن يكون العنصر خارج الجسد والنفس).

لكن هذا لا يتحقق بسهولة: فالتوتر العضلي يعيق الممثل عند تركيز الانتباه. لذلك يجب أن نتعلم كيف ندخل جسدنا في حالة من الحرية العضلية النسبية وذلك قبل أية محاولة لتركيز الانتباه على أي عنصر كان.

أولاً يجب أن نركز انتباهنا على عضلاتنا المتوترة بشدة وتركيز إرادتنا على استرخائها أو إزالة التوتر الزائد. ثم بعد ذلك يمكننا البحث عن عنصر الانتباه اللازم في المحيط الخارجي.

وتأتي فائدة هذا الأسلوب على النحو التالي:

إذا كان الانتباه المنسجم يشترط حرّيةً عضليّة، فإن الحرية العضلية تسهِّل ظهور هذا الانتباه المنسجم والصادق. وهاتان الحالاتان: الانتباه الصادق والحرّية العضليّة، لا تتجزآن وتقعان في اتصال دائم ومتبادل.

وهكذا فإن الحالة الإبداعية لا يمكن أن تتم في غياب تركيز الانتباه المنسجم الصادق. كذلك لا يمكن أن تتم أيضاً في غياب الحرية العضلية (أي في حضور التوتر).

ولكن ما الذي يجب أن نفهمه من مصطلح: (الحرّية العضليّة)؟!

الحرية العضلية لا تعني أبداً أبداً الضعف العضلي والاسترخاء الكامل، أو الجسد المتهدل المتدلّي. أن تكون حُرّاً عضلياً، أي أن توفِّر وبشكل موجَّه طاقتك العضلية، أي أن توفرها بالقدر اللازم لكل مهمة من المهام المسرحية: أقف،أمشي، أجلس، أحمل، أرفع، أحرِّك، أدفع،... إلخ) فإذا راقبنا سلوك أي كائنٍ حي في حالته الطبيعية العادية، يمكننا وبكل سهولة أن نلاحظ أنه يصرف الطاقة العضلية اللازمة وفقط ، لكل فعل فيزيائي يقوم به، لا أكثر ولا أقل. في الطبيعة هناك قانون صارم يتعلق بحركة الكائنات الفيزيائية، وهو التوفير الموَّجة للطاقة.

عدة أمثلة: - الأشجار والماء والحيوانات يتمتعون بحركة منسجمة وحتى أكثرها -من وجهة نظرنا - عشوائية، كالفيل والدّب وفرس النهر، يصرفون من الطاقة العضلية ما يحتاجونه تماماً دون زيادة أو نقصان.

فلنتخيل معاً فيلاً يقفز كعصفور الدوري أو حتى دباً، حالاً سيبدو لنا المنظر غريباً وغير معقول وتنشأ لدينا حالة من عدم الفهم.. ويحدث هناك خرق للواقع. ونحن نعلم أن هذا الخرق يحدث حين تقوم هذه الحيوانات بمهام خارجة عن طبيعتها وخصائصها... تذكروا الحركة المضحكة والغير طبيعية لدبٍّ السيرك حين يحاول أن يقدِّم فقرة ما ،كأن يقلِّد الفتيات الذاهبات إلى عين الماء أو أن يرقص.. إلخ.

هنا نلاحظ أن الدب في حالة "توتر" وقلق من عدم معرفته أو إدراكه ما هي الشروط التي تحكم فعله.

إذن في الطبيعة وفي الحياة: يتم صرف الطاقة بهدفٍ معين وبقدر محدد وملائم . وهذا الترشيد للطاقة المهدورة والموزَّعة بشكل ملائم، يمكن أن نسمّيه الحرية العضلية.

وفقدان هذه الحرية العضلية، يعني بالضرورة فقدان الانتباه المنسجم والصادق، فلا يمكن للممثل أن يدخل بالتالي في حالة الإبداع!!

ومن هنا يأتي القانون الثاني للتقنية الداخلية لفن الممثل:

يجب على الممثل وعلى خشبة المسرح أن يتمتع بحرية عضلية. أي يجب عليه أن يوزع بشكل ملائم صرفه لطاقته العضلية (أي أن يصرف من الطاقة العضلية ما يلزمه فقط دون زيادة أو نقصان. المترجم)

أما التمارين في هذا القسم فيجب أن تحمل ثلاث مهام رئيسية:

(١) تعليم الدارسين أن يقوموا وبشكل إرادي، بتوجيه جهازهم العضلي كي يكون جاهزاً في خدمة الحالة الإبداعية.

(٢) تطوير الإحساس بالإنسجام الصادق مع النفس على الخشبة،والقدرة على الدخول في حالة الإنسجام هذه وتصحيح جميع الأخطاء لحظة وقوعها عن طريق التحكم الدقيق بالجسد والنفس، حتى نصل إلى مستوى من الميكانيكية أو العادة.

(٣) التمرّن وبشكل عملي على مختلف حالات الجسد العضلية والتي تبدأ من الصفر (نائم ،سكران، مريض،...إلخ) إلى أقصى حدود التوتر. (دفع أو إزاحة شيء ما نفترض شرطاً أنه ثقيل، قتال).

التمارين العملية لقسم الحرية العضلية

التمارين الجماعية

تمرين رقم: ٢٢

بالإمكان الجلوس بشكل مريح وتحرير الجهاز العضلي حتى ((الصفر)) أي كحالة الجسد أثناء النوم ، شرط ألا نسقط عن الكرسي. بعد ذلك نقلّص فقط العضلات اللازمة للجلوس بشكل صحيح.

-توضيح منهجي: يتحقق المدرس من أن الجميع بالفعل في حالة استرخاء عضلي، كأن يرفع المدرّس يد الدّارس ويتركها،أن يهز له الرأس، أن يلمس عضلات الكتف للتأكد من استرخائها، الساقين...

كل هذا يجري بكامل الجدّية والحذر.

من الضروري الانتباه إلى أن الدارسين يجب ألا يمثلوا دور المسترخي أو أن يستعرضوا لنا استرخاءهم، كأن يساعد الطالب مثلاً أستاذه في رفع يده أو أن يهز رأسه إشارة للاسترخاء.إلخ

فهذه الحركات- ولو كانت بسيطة- هي صرف زائد للطاقة، وبالمقابل نحن اشترطنا أن يكون الطالب في حالة استرخاء تام كأي شيء)).

تمرين رقم ٢٣

الاسترخاء ذاته حتى درجة (الصفر) ولكن خلال العّد حتى (العشرة).

تمرين رقم ٢٤

ثم العّد حتى الخمسة (شرط أن يكون الفاصل الزمني لكل عدة هو ثانية)

تمرين ٢٥

الاسترخاء حتى درجة (الصفر) ثم وبشكل تدريجي تقليص الجسد إلى أقصى حد، ثم من جديد وبشكل تدريجي نعود إلى الاسترخاء بدرجة (صفر)، ثم نعود إلى الجلوس على الكرسي بشكل طبيعي.

تمرين رقم ٢٦

نفس التمرين رقم ٢٥ ولكن بالعّد حتى العشرة.

تمرين رقم٢٧

ثم بالعّد حتى الخمسة.

تمرين رقم ٢٨

بالعدّ حتى العشرة نقوم بما يلي:

(١) بدءاً من الأقدام وانتهاءً بالرأس، نقوم بتحرير عضلاتنا من التوتر.

(٢) ثم بدءاً من الأقدام حتى الرأس تدريجياً نقوم بتقليص العضلات.

(٣) نحافظ على التوتر مدة ثانية كاملة.

- نحرّر وبالتدريج هذا التوتر بدءاً من الرأس باتجاه الأسفل حتى الأقدام .

تمرين رقم ٢٩

بالعّد حتى العشرة: ١- بدءاً من الرأس نقوم بتقليص العضلات و تثبيت هذا التقلص، ثم بعدها نحرر العضلات باتجاه الأعلى حتى (الصفر).

تمرين رقم٣٠

التمرين ذاته ولكن بالعّد حتى الخمسة.

تمرين رقم٣١

كل الجسد دفعة واحدة وبالعدّ:

- واحد: ((تقليص))
- اثنان: ((استرخاء حتى الصفر))
- ثلاثة: ((الحالة الطبيعية))

تمرين رقم٣٢

بعد استرخاء الجسد نقوم بالعّد حتى العشرة والتقليص التدريجي فقط لرجل واحدة وفي نهاية التمرين نعود للحالة الطبيعية.

تمرين رقم ٣٣

التمرين ذاته للرجل الأخرى.

تمرين رقم ٣٤

بالعدّ حتى العشرة نحرِّر كامل الجسد ونقلِّص فقط قدم الرجل اليسرى .

تمرين رقم ٣٥

ذات التمرين لكننا هنا نقلّص قدم الرجل اليمنى.

تمرين رقم ٣٦

نحرر ونرخي كامل الجسد،ثم بالعدّ للعشرة، نقلص الإصبع الكبير لإحدى القدمين.

- ملاحظة: لتنفيذ هذا التمرين يجب أن نفكّر بهذا الإصبع، أن نتخيل مثلاً أن أحداً ما يريد أن يدوس عليه.

تمرين رقم ٣٧

تقليص خلف الرقبة (النقرة) (أي التفكير به وكأننا ننتظر صفعة).

تمرين رقم ٣٨

نقوم و بإيعاذ من المدرّس ،وبشكل رشيق وسريع بتبديل عنصر التوتر: قدم، يد، نقرة، قدم، نقرة، إصبع، إلخ.

تمرين رقم٣٩

بالعدّ حتى الخمسة. نقلّص كامل الجسد ولكن مع تحرير الرأس والرقبة. ثم بالعدّ ثانية حتى الخمسة، نعكس الآية. أي تقليص الرأس والرقبة.

تمرين رقم ٤٠

تقليص أو توتير القسم السفلي من الجسد حتى الخصر، وتحرير القسم العلويّ بالعدّ حتى العشرة ثم الخمسة.

تمرين رقم٤١

توتير الأقدام حتى الركبة، وتحرير بقية الجسد بالعدّ حتى العشرة ثم الخمسة.

تمرين رقم ٤٢

تحرير الجسد وتقليص اليد اليمنى ثم اليسرى بالعد حتى العشرة والخمسة.

تمرين رقم ٤٣

في جسدٍ مسترخٍ نقلص يداً واحدة ثم نركّز انتباهنا وننقل التقلص (فقط) إلى الكف، ثم الأصابع، محررين بقية اليّد. وذلك بالعدّ حتى العشرة ثم الخمسة.

تمرين رقم ٤٤

كيف نشير بسبابتنا بشكل صحيح إلى شيء بعيد؟!

ننزع كل تقلصٍ زائد ،ثم نوجِّه الطاقة في نهاية السبّابة.

تمرين رقم ٤٥

أن نطلب من الطالب أية وضعية ثابتة، ثم نخلّصه من كل توتر عضلي زائد عن حاجة هذه الوضعية.

ثم نعيد الأمر بسرعة وبشكل صحيح (أي أن يأخذ الطالب الوضعية الصحيحة حالاً دون أن يوتر عضلات زائدة وغير ضرورية).

- **إن الهدف من كل هذه التمارين:** تحكم الدارسين بجهازهم العضلي وبشكل إرادي كامل. أي أن يكونوا قادرين على تخليص أي جزء من الجسد وبشكل إرادي من التوتر. إضافة إلى زيادة القدرة على نقل الانتباه من عنصر إلى آخر، بسرعة ودقّة، والتعوّد على التوفير في صرف الطاقة العضلية.

- ترتيب التمارين: - يجب أن تعطى التمارين بحذر شديد، وأن نراقب الطلاب بشكل جيد كذلك، أن نسمح لهم بالراحة بين كل تمرينين أو ثلاثة.

- أن نتأكد من استفادة كل طالب من التمرين، واستخدام كلمة (راحة) خاصة إذا كان التمرين عن التوتر.

تمرين رقم ٤٦

- كيف هي وضعية الجلوس الصحيحة؟.

قبل كل شيء يجب أن يكون الصدر والأكتاف في وضعيّة صحيحة (طبيعية) ولفعل هذا يكفي أن نرفع الذراعين إلى أعلى،ثم نشدهما إلى الخلف ونرميهما بشكل حر. بعد ذلك الفعل تصبح وضعية الأكتاف والصدر طبيعية. و لربما بدا للطلاب بادئ الأمر، أن هذا غير طبيعي ولكن من الضروري أن نبرهن لهم أن وضعية الظهر الأحدب هي أكثر بكثير مخالفةً للطبيعة.

يجب أن ينتبه كل دارس إلى جلسته وجلسة الآخرين ويسارع إلى تقويمها بحزم. عندها ستصبح الوضعية الصحيحة الطبيعية هي المريحة للجميع.

وبشكل عام فإن الجسد البشري يجب ألاّ يكون مهلهلاً، رخواً، بل متماسكاً ومشدوداً إلى حدٍّ ما، لكن دون صرف زائد للطاقة. باختصار يجب أن يكون الجسد (حرّاً ومشدوداً) في آنٍ معاً. أي أن نضع صدرنا وأكتافنا بوضع صحيح دون التفكير بذلك.

تمرين رقم٤٧

المشية (تقنية المشي).

- كيف نستطيع المشي بشكل صحيح وطبيعي؟!

نشير هنا إلى عدة عناصر تأتي بفضلها المشية الجميلة والصحيحة الحرة:

(١) وضعية الصدر والأكتاف (كما في التمرين ٤٦).

(٢) رمي اليدين على جانبيّ الجسد دون التفكير بهما .

(٣) أن نميل بكل الجسد قليلاً إلى الأمام كأننا نريد أن نقع.

(٤) نضع المشط على الأرض بدءً من الكعب مع ثني الرجل.

(٥) أن نحافظ على الرأس مستقيمة وإلى الأمام وذلك بالنظر إلى الأمام.

(٦) لقهر التوتر أثناء المشي تحت مراقبة الجمهور، نستطيع أن نركّز انتباهنا على عنصر انتباه ما (انظر التمرين ١٨).

تمرين رقم ٤٨

كيف نقع أرضاً؟

تحضير:

(١) يجب أن نمسح الأرض ونتأكد من خلوها من مواد حادة أو صلبة.

(٢) أن نخرج من جيوبنا كل الأجسام الحادة والصلبة (مفاتيح.. إلخ)

(٣) نحدد مكاناً للسقوط آخذين بعين الاعتبار طول جسدنا وحجمه كي لا نصطدم بالأثاث أو الآخرين..

- خطوات السقوط:

(١) بدايةً من (الأقدام) نرخي العضلات بالتدريج حتى الرأس:

(٢) نترك للأقدام حرية السقوط ،أما الرأس فيجب أن لا تتحرر تماماً إلى أن يستلقي الجسد كاملاً على الأرض. هذا إذا كان مطلوباً منّا أن نظهر حالة الموت أو الإغماء، أما إذا كان سقوطاً فقط، فالرأس تبقى في حالة توتر.

كل هذه الخطوات يجب أن تنفَّذ بسرعة، ولكن في البداية يجب إتقانها جيداً وبالتدريج. في البداية يجب أن نتعلم السقوط إلى الجانب الأيمن ثم الأيسر. ثم وبحذر إلى الأمام وأن نمتص الصدمة باليدين.

أما السقوط للخلف فبحذرٍ شديد (خاصة في غياب الفراش الواقي من الصدمات).

القسم الثالث III

التبرير الإبداعي

وإعمال الخيال (الفانتازيا)

الجلسة الرابعة:

لقد اعتمدنا في الأقسام السابقة في تحديدنا لقوانين إبداع الممثل، على دراستنا للسلوك البشري الحياتي، كذلك الأمر في هذا القسم من الدراسة. قبل أن نتحدث عن خلق الحياة على الخشبة، يجب أن نعود إلى الحياة الواقعية التي نحياها أولاً.

وبمراقبتنا للسلوك البشري، أمكننا أن نميّز كل ما يخصّ هذا القسم من الدراسة:

(١) كل لحظة من سلوك الإنسان تُعلّل بسبب ما. وهذا السبب ليس بالضرورة أن يكون معروفاً أو مدركاً من قبله (أي من قبل الإنسان نفسه). ولهذا فإنه يتصرف بهذا الشكل وليس بشكل آخر.

(٢) المحيط يصدقون الإنسان فقط حين تكون أفعاله أو كلماته مقنعة. وهذا الإقناع يأتي فقط حين يتكلم الإنسان أو يفعل ما يفعله بصدق.

إن تبرير وتعليل السلوك والصدق، هما شرطان متلازمان لا ينفصلان في سلوك الإنسان أبداً.

ويأتي الصدق حين يدرك الإنسان بوضوح، تبرير وتعليل كل كلمة يقولها وكل فعل يقوم به.

وهكذا فإن الممثل يكون صادقاً وبالتالي مقنعاً، فقط حين تكون جميع أفعاله واضحة بالنسبة له ومعللة ومبررة بدقة. أو كما يقولون عادة (مبررة مسرحياً) أي إبداعياً..

التبرير المسرحي (الصدق)، هو أساس سلوك الممثل على الخشبة.

وهو شرح مفصّل لكل الظروف المتعلقة بوجود وسلوك الممثل على الخشبة.

والتي يجب أن يصدقها الممثل قبل كل شيء، ويكون مقتنعاً تماماً بها وفي ذات الوقت أن يكون في توافق كامل مع شخصيته التي يلعبها وظروفها.

إن الصدق المسرحي يحمل صفة إبداعية، وذلك لأن الحياة المسرحية على الخشبة تختلف عن الحياة الواقعية، بأنها إعادة خلق للحياة الواقعية بأدوات وأساليب فنيَّة.

لذا فإن كل تبرير وصدق على الخشبة يتطلب من قبل الممثل جهوداً إبداعية معروفة لديه.

- كيف تتجسد هذه الجهود الإبداعية؟!

تتجسد باستخدام شروط الخيال و الفانتازيا وإعمال الذاكرة، لإيجاد تبرير وتعليل للفعل الذي يقوم به. في الحياة اليومية. كل هذا ليس ضرورياً ولا يهم أبداً، فالأفعال والكلمات لوحدها تجسد تبريراً وتعليلاً... فمثلاً حين أقول كلمة (حقيبتي) فالكل يصدقني لأنني بالفعل أتصورها تماماً. أنا أعرفها بشكل حقيقي، أعرف تاريخها كاملاً، أعرف مزاياها، أعرف أن السحّاب

اليميني لا يعمل بشكل جيد، وأن الجيب اليساري يحوي قلم رصاص احتياطي وورقة بيضاء..! إلخ. حقيبتي قريبة منيّ، وأنا أعرفها جيداً لذلك أتعامل معها، والمحيط الذي ينظر إليّ يصدقني بالفعل.

ولكن حين يخرج الممثل إلى الخشبة،وضمن شرطيتها، كثيراً ما يطلب منه أن يكون (كما لو) أنه في غرفته ،أن يرتدي معطفه ،أن يتحدث عن حياته أو ماشابه.. وهنا نكتشف أن الممثل يتكلم ويقوم بالأفعال (شكلياً) وأن كل شيء غريب بالنسبة له.

ويبدو أداؤه غير مقنع، والجمهور لا يصدقه، ويظهر هذا غالباً من خلال التفاصيل الصغيرة أي من خلال تعامل الممثل مع المواد المحيطة به، ومن خلال كلماته... إلخ.

وهذا الأداء الكاذب يأتي من غياب التبرير أو التعليل المسرحي.

لم يقم الممثل بإعمال خياله لإيجاد الظروف والأسباب والتفاصيل التي تقرّبه من المواد التي تفترض المهمة أن يتعامل معها على أنها له، أي أن يجعل تلك المواد الغريبة مألوفةً لديه. ونلاحظ أن سلوكه وكلماته (عامة) لا تدفئها الحياة .

على الخشبة، لايجوز أن نتكلم بشكل عام أو تقريري، فنحن حين نقول مثلاً (أخي) يجب ألا يكون قصدنا هو مفهوم (الأخ) بشكل عام... أي عن أي أخٍ كان... أبداً. كل ما نقوم بأدائه على الخشبة، يجب أن يكون محدداً تماماً. (أي أخٍ من أخوتي؟... ما اسمه؟ كم عمره؟ ما هي عاداته؟ إلخ...)

ممنوع أن أخرج إلى الخشبة غير عارفٍ: من أين أتيت؟ ولأي شيء أتيت؟ ممنوع أن أنهض عن الكرسي دون مبرر أو سبب..إلخ. يجب أن

نعرف كل ما يتعلق بالدور الذي نؤديه وبأدوار الممثلين المشاركين معنا. من الضروري أن نتصوَّر بدقّة ووضوح كل هذه الظروف.

وبلغة مسرحية أكثر:

الظروف المفروضة على الممثل تسمى (بالظروف المعطاة) أما الظروف التي يخلقها الممثل بنفسه فتسمى (بالظروف الملحقة).

وكلما استغرق الممثل بتفاصيل (الظروف المعطاة): المكان،الوقت، العلاقات المتبادلة.. إلخ...، كلما كان أداؤه أكثر إقناعاً وصدقاً وواقعية.. وكلما أكثر الممثل من (الظروف الملحقة) كلما كان أداؤه أكثر تشويقاً وجمالاً..

الصدق (التبرير)(*): هو الأساس الذي تقوم عليه (الشخصية) التي يلعبها الممثل. فكلما أعملَ الممثل الخيال والذاكرة في خلق الظروف الملحقة والتفاصيل، كلما كان رسم الشخصية متماسكاً وأداء الممثل أكثر دقة، وبالتالي تماسك العرض المسرحي ككل.

كل شيء على الخشبة يجب أن يكون مبرراً حتى أدق التفاصيل.

وإذا سلمنا أن الحياة الواقعية يمكن أن تحوي أحداثاً لا مبرر لها وبتعبير أدقّ ليس هناك داعٍ لتبريرها، فإننا وعلى خشبة المسرح يجب ألاّ نسمح بأية كلمة أو أي فعل لا مبرر له!

إن الطريق إلى الصدق والتبرير، يمرّر من خلال إعمال الممثل لخياله الإبداعي أو الفانتازيا.

(*) من البديهي أن التبرير كمفهوم هو (كيف أن هذه الأفعال تطورت وحدثت) ويجب ألاّ يتم تبريرها ذهنياً، أي من وجهة نظر تقييميّة (سياسية أو جمالية أو أخلاقية... إلخ) يعتبر التبرير المسرحي عملية تقنية في مهارة الممثل،ويجب ألاّ نخلط الأمور كأن نقول مثلاً: "أنا أبرر له هذا الفعل لأنه قام بفعل جيد إنساني" أو "أنا لا أبرر له هذا التصرف المقرف إلخ...)

- ما هو إعمال الخيال (الفانتازيا)؟

الفانتازيا: ميّزة خاصة من مزايا الخيال. وهي القدرة على خلق مختلف الشخصيات والتركيبات أو أي ظاهرة جديدة، اعتماداً على معطياتنا وخبراتنا (انطباعات أو شخصيات من الحياة التي عشناها....إلخ).

هذا النوع من التركيب قد لا يتبع بالضرورة هدفاً معيناً، وعندها يحمل صفة أو سمة غير مسؤولة. وبالتالي لا يمكن تسميته فانتازيا إبداعيّة فنّية.

إذن فإن الفانتازيا الفنية الإبداعية، هي تركيب فنيّ جديد لمجموعة خبرات مكتسبة ولكنها ــ أي التركيبة ــ تابعة لهدف محدد وواضح.

من الأشياء الأكثر قيمة في فن الممثل هي (الفانتازيا الموجّهة) أي إعمال المخيلة لخدمة هدف محدّد. حين يقوم الممثل بإكمال وتطوير اللوحة التي كتبها المؤلف وجعلها أكثر دقة وحياة.

إن ما تعنيه المخيلة الإبداعية في عمل الممثل،هي من العظمة والأهمية بحيث أن عمل الممثل وإبداعه دون هذه الطاقة والقدرة العالية على التخيل والفانتازيا، لا قيمة له أصلاً.

من الضروري جداً ــ وبجميع الوسائل ــ تطوير الفانتازيا لدى الممثل وقدرته على إعمال مخيلته، بالإضافة إلى تطوير حس (المراقبة) لديه، والتي تعتبر أسلوباً لجمع المواد التي سيستقي منها الممثل أثناء إعمال المخيلة و الفانتازيا..

ولأجل إعمال المخيلة و الفانتازيا، يشترط توفُر شرطين معروفين لدينا هما: الانتباه، والحرّية العضلية . ففي حالة التوتر والقلق لا يمكن أن تتم أية عملية تخيل أو فانتازيا. وهكذا فإن الممثل وبمساعدة مخيلته الإبداعية، يتمكن من خلق الصّدق على الخشبة.

فكيف يكون عمل الممثل دون صدق أو انتباه مركز أو حرية عضلية؟! وانطلاقاً من هنا:

-القانون الثالث للتقنية الداخلية لإبداع الممثل: عندما يقف الممثل على الخشبة، فإن كل كلماته وأفعاله والظروف المحيطة (المفروضة والملحقة)، يجب أن تكون مبررة بشكل إبداعيّ فنيّ.

التمارين العملية الخاصة

بـــ «التبرير الإبداعي و الفانتازيا»

هنا يتم إعادة التمارين ذاتها الخاصة بقسم (الانتباه) ،ولكن بشرط أن العنصر المعطى مبررٌ سلفاً (كعنصر ضروري)... (انظر إلى التمارين من ١-١١).

تمرين رقم: ٤٩

أن نفترض مجموعة من الأفعال التي لا تتعلق ببعضها أبداً، ثم نعللها ونبررها ونجد لها رابطاً منطقياً.

- ترتيب سير التمرين:

يدعو المدرّس الطلاب ليكتبوا الأفعال التالية مثلاً:

(١) يقف على الطاولة.

(٢) يشعل عود ثقاب.

(٣) يثبتها...

(٤) يحضر غطاءً (بطانية).

(٥) يلّف يده.

(٦) هرع إلى الشرفة.

(٧) قفز واختبئ خلف الخزانة.

ثم يطلب المدرّس من الطلاب وعلى شكل قصة محكيّة،أن يحدثونا عن تسلسل منطقي يربط هذه الأفعال ببعضها البعض . يتم سؤال كل واحد أمام الآخرين، الذين يتابعون منطق تسلسل الأفعال وتبريرها، ويفصحون عن

ملاحظاتهم إذا كان التبرير غير مقنع. بعدها يطلب المدرّس من الطلاب أن يكتبوا سلسلة الأفعال الخاصة بهم (ويمكن أن تكون على شكل وظيفة منزلية).

- **الهدف من التمرين:** تدريب المخيلة الضرورية من أجل الصدق المسرحي. في هذه التمارين، من الضروري اختيار الأفعال التي يصعب تبريرها،بغض النظر فإننا دائماً نجد السبب الذي يبرر لنا منطقية أي فعل كان. ولكن يجب البحث عن السبب أولاً...

وهكذا يجب ألا نترك أي فعل من سلسلة الأفعال دون تبرير مقنع.

تمرين رقم ٥٠ (المثال الثاني)

التبرير عن طريق الحديث عن سلسلة الأفعال:

(١) صرخ: مرحى!!

(٢) قَلَبَ القارب

(٣) فكّ وأرخى الحصان

(٤) اشترى حليباً

(٥) فتح النافذة

(٦) كتب رسالة

(٧) تحدَّث

(٨) سافر.

* * *

تمرين رقم ٥١

(أ) أن نخترع سلسلة من الأفعال غير المرتبطة ببعضها لإحدى الشخصيات المسرحية المعروفة، مثلاً: (تشادسكي ــ خليستياكوف ــ ناغولني... إلخ)

(ب) أن نبرِّر ونعلل هذه الأفعال انطلاقاً من الشخصية ومزاياها وصفاتها، مفترضين ضمن أية ظروف كان بالإمكان أن تقوم بكل هذه الأفعال.

تمرين رقم ٥٢

نأخذ صورة شخص غريب، وعلى أساس هذه الصورة نتحدث عن حياة هذا الشخص (مهنته، وشخصيته، نظرته، عاداته، علاقته بالآخرين.. إلخ).

تمرين رقم ٥٣

أن نأخذ وضعية عشوائية للجسد ثم نعللها ونبررها ونبرر ضرورتها العلمية وهدفها.

- ترتيب سير التمرين: ندعو إلى الخشبة ٣-٤ أشخاص دفعه واحدة.

شرح المهمة:

بإشارة المدرس (ولتكن صفقة باليدين)، يأخذ الطلاب الأربعة وضعيات عشوائية. ثم يتوقفون على هذا النحو دون حركة. ويتذكر الجميع وضعياتهم.

ثم يعود الجميع إلى الوضعية (راحة). يبدأ الطلاب الأربعة بالحديث عن تبريرات وضعياتهم.

ثم يعود كلٌّ منهم لذات الوضعية السابقة ولكن مع الأخذ بعين الاعتبار التبريرات التي تحدَّث عنها للتوّ.

الطلاب الآخرون يراقبون مبرّرات الوضعية التي أخذها المتمرنون. يقوم الطلاب المتمرنون بتوجيهٍ من الطلاب المشاهدين ،بأخذ الوضعية الملائمة لملاحظاتهم.

بعد ذلك يدعو المدرِّس مجموعة أخرى لتقوم بوضعياتٍ خارج محيط التمرين. هكذا حتى ينضم الجميع إلى المجموعة.

- **توضيح منهجي**: عند تبرير الوضعيات وتعليلها، يجب أن نتساءل «في أية ظروف يمكن للإنسان أن يبدو بهذه الوضعية؟»

على المشاهدين ألا ينتقدوا الوضعية انطلاقاً من أنفسهم كأن نقول (لو كنتُ أنا لما فعلت كذا..) بل عليهم أن يجيبوا عن الأسئلة: ــ هل هذا معقول أم لا؟ نصدّق أم لا نصدّق؟.

يجب أن ننتبه إلى حريتنا العضلية في هذا التمرين، أي أن نتخلص من كل توتر زائد حسب التمرين رقم(٤٥). يجب أن تأتي كل تلك الوضعيات بشكل مرتجل بعد إشارة المدرّس دون تحضير من قبل الطالب. ويمنع منعاً باتاً أن نأخذ الوضعيات المعبرة التي فكّرنا بها قبلاً أو حضّرنا لها كالحركات الراقصة إلخ..

وبشكل عام يجب ألا نبرر الوضعية بــ (أنا أرقص) مثلاً. أو (ألعب في لعبة ما) يجب أن نبتعد عن التبريرات النفسية: (لقد خفتُ) مثلاً. أو (أنا هنا شعرت بالفرح).. إلخ. وبإمكاننا أن نعتبر أن التمرين قد تمّ على أكمل وجه، حين تصبح الوضعية مع تبريراتها مقنعة، حقيقية؟،وليست شكلية كما كانت حين (الصفقة) ، بل منسجمة ومعللة فكرياً، أي حين تمتلك الوضعية (معنىً). باختصار أن تكون مبررة.

تمرين رقم ٥٤

تدفُّق الأفكار (تداعي الأفكار)

(١) يسمي المدرِّس كلمة ما. مثلاً: (بوشكين)

(٢) على الجميع أن يفكّروا بإمعان ورشاقة بماذا يتصل بوشكين في أذهانهم، ثم يبدؤون بالانتقال من فكرة إلى أخرى دون توقف. في مثالنا هذا ربما تدفقت الأفكار على الشكل التالي:

«بوشكين»... اليوم في الراديو سيبث برنامج عن (باريس غودونوف).. يجب أن أشتري مكثفة للراديو.. من أين؟.. من (ماسكورغ)..

هناك حيث قابلت صديقاً من (أسترخان) على بحر البلطيق... لا يقارن مع البحر الأسود... مدينة (القرم) على البحر الأسود.. هناك سبحت... أضعت ساعتي... وهكذا...

(٣) خلال دقيقة يوقف المدرس الطلاب، ويطلب منهم أن يتذكروا، عند أية فكرة قطعت سلسلة أفكارهم.

(٤) ثم يسأل الجميع عند أية فكرة توقفت أفكارهم مثلاً أحدهم يجيب (أضعت ساعتي، الآخر (المنفضة) وآخر (حذائي). إلخ.

(٥) حين يجيب الجميع، يطلب المدرّس من كلّ واحد أن يتحدث كيف وصل إلى تلك الفكرة

تمرين رقم ٥٥

تداعي الأفكار الموجَّه

- ترتيب سير التمرين:

(١) يسمي المدرّس مادة ما. (كرسي) مثلاً.

(٢) على جميع الحضور أن يجبروا أنفسهم على التفكير فقط في الكرسي، على ألاّ يسمحوا لأفكارهم بالخروج عن الكرسي... لهذا يجب أن يبحثوا عن تبرير يجعلهم مستمرين في التفكير بهذه المادة..

مثلاً: (أنا بحاجة لأن أصلح الكرسي... كيف أقوم بهذا؟..) أو (أريد أن أشتري كرسياً لكن يجب أن أقرر أي نوع من الكراسي أريد؟) إلخ...

(٣) خلال دقيقة من التركيز الصامت، يسأل المدرّس الطلاب عن أفكارهم.

توجيه منهجي: عند مساءلة الطلاب، يظهر أحياناً أشخاص ذوي مخيلة ضيقة فقيرة، هؤلاء الذين لم يستطيعوا التركيز أو شعروا بالحياء من أن يتحدثوا بصوت مسموع عن أفكارهم. هؤلاء يجب أن نكون دقيقين معهم جداً،

وألاّ نسمح لأحد أن يسخر منهم أبداً وإلا فإنهم سيبقون فترة طويلة قبل الخروج من حالة (التوتر).

مجموعة المتوترين هذه، والتي تظهر دائماً مع هكذا تمارين، يجب التعامل معها برعاية خاصة (ومن البديهي طبعاً ألا نعلن ذلك لهم ولا للطلاب الآخرين.)

هذه المجموعة يمكن أن تعطى بعد ذلك تمارين أقل صعوبة،وبالطبع يجب توجيه الكلمات المشجعة لهم عند أتفه تقدّم كان. وبالإمكان أن نبدأ معهم دائماً التمارين التمهيدية للحريّة العضليّة، أو تمارين عن عناصر انتباه بسيطة جداً، وعندما تنجح هذه المجموعة وتشعر بقوتها، يمكن أن تتفتح مقدراتها والتي غالباً ما تفصح عن مخزون إبداعي كبير.

تمرين رقم ٥٦

رحلة

(١) يطلب المدرّس من الطلاب أن يذهبوا (ذهنياً) برحلة مثلاً إلى: نيويورك، مدريد،القطب الشمالي... إلخ.

وأن نفتح الأبواب للمخيلة (الفانتازيا) للتفكير بأي شيء، ولكن ضمن ظروف هذا المكان ولا يهم في الحقيقة إذا كنا سابقاً في (نيويورك) مثلاً أم لا...

يجب أن نتخيل المنظر كما هو مرسوم في أذهاننا عن هذه الأماكن. كلٌّ لوحده وبشكل مستقل وحسب معلوماته المخزونة وخبرته وخياله.

(٢) ثم وخلال دقيقة، نتوقف ونبدأ الحديث عمّا تخيل كلٌّ منا.

تمرين رقم ٥٧

لعبة: (حقيقة – كذب.)

(١) يوجّه المدرّس للطلاب منتقلاً من واحدٍ إلى آخر وبشكل مفاجئ سيلاً من الأسئلة وبسرعة يتطلب الإجابة عليها دون تفكير وبشكل مقنع وكأنهم يقولون الحقيقة.

مثال هذا الحوار:

- سؤال المدرّس للطالب الأول ماذا فعلت في مدينة (ساراتوف) منذ خمسة أيام خلت؟

- جواب الطالب الأول: أوصلت عمّتي إلى أقربائها.

- سؤال المدرّس للطالب الأول: ولماذا أوقفوكم في محطة القطار؟.

- جواب الطالب الأول: آه... إنها قصة طويلة... في المقطورة سافر معنا رجل... ظهر لاحقاً أنه.... إلخ.

- سؤال المدرس للطالب الثاني (وهو يشير إلى بقعة على الطاولة) كيف تسببت بهذه البقعة؟... وهكذا..

- **توجيه منهجي:** من الضروري أن تكون الأسئلة إلى حدٍّ ما، سهلة ويمكن الإجابة عليها.

وكذلك يجب أن نحاول التقاط تفاصيل محددة والسؤال عنها.

أن تكون طريقة طرح السؤال صادقة واضحة وبسيطة. وألا تكون... مطوّلة مملّة وصعبة. وبالتدريج يمكن أن نصعِّب الأسئلة، ونطالب بأجوبة أشدَّ تفصيلاً.

تمرين رقم: ٥٨

لعبة: المهنة (الحرفة)

عدد المنفِّذين للتمرين من ٥-٢٠ طالباً،الكل يجلس في حلقة دائرية، ثم يطلب المدرّس أن يختار كل منهم مهنة أو حرفة ما.

الأول يختار مثلاً: عامل في صيدلية،الثاني يختار مهنة السقّاء، الثالث مهنة ملمِّع الأرضيات،الرابع مهنة قمّاش، الخامس مهنة مزِّين.. إلخ.

مشرف اللعبة يبدأ بقصِّ حكاية ما،ويتوجه فيها بالتناوب إلى كل واحدٍ من أصحاب المهن. مثلاً: المدرس يقول: ((أحدهم وكان اسمه...)) يشير إلى

السقاء... فيقول السقاء على الفور: (برميل)، يكمل المدرس (...تعرَّف إلى فتاة جميلة مثل...) ويشير إلى الصيدلاني... فيقول الصيدلاني على الفور: (كدواء الغثيان). يكمل المدرس: (سافرا إلى مدينة كريم حيث...) يشير إلى المزيِّن فيقول: (الكثير من الجدائل المستعارة)... يكمل المدرس: (إلا أن النقود نفذت، ولم يكن لديهما سوى...) يشير إلى القمَّاش فيقول: (ملابسهم). ويكمل المدرس: (إلا أن الأصدقاء ساعدوهما، وأخرجوهما من المأزق وأرسلوا لهما) يشير إلى ملمِّع الأرضيات فيقول: (سائلاً ملمِّعاً). إلخ..

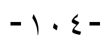
الأشخاص المتباطئون في الإجابة أو سريعو الملل،أو الذين يكررون الإجابة ذاتها، يطلب إليهم الوقوف حتى يصلهم الدور مرة أخرى فيقولون الكلمة الصحيحة.

أثناء حديث المدرّس وفي لحظة تناسبه،يحرِّك يده باتجاه اللاعبين فيبدأ الجميع بتبديل أماكن جلوسهم،أما آخرهم أي الذي تأخر عن آخر مكان له يأخذ دور الراوي.

أما الراوي السابق فيأخذ مهنة الراوي الجديد، الذي يبدأ رواية جديدة.

متعة اللعبة تكمن في بناء الحكاية بحيث يتمكن الجميع من المشاركة فيها،شرط أن تكون أجوبتهم بكلمات سريعة تتوافق مع جملة الراوي الأخيرة كذلك مع مهنتهم التي اختاروها..

إن بداية حكاية جديدة وكذلك تبديل الأماكن يضفي على اللعبة نشاطاً وحيوية كبيرين.



القسم الرابع

العلاقة على الخشبة وتقييم الحدث

الجلسة الخامسة:

كل التمارين والتدريبات السابقة،كانت تحمل هدفاً أساسياً ألا وهو الوصول مع الدارسين (الطلاب) إلى مرحلة القدرة على خلق جميع الظروف الملائمة للدخول في الحالة الإبداعية بصدق وسهولة.

في الحالة الإبداعية، يتعامل الممثل مع كل شيء معروف من قبله سابقاً، على أنه لا يعرفه أو كأنه لأول مرة يتعامل معه لا بل وأكثر من ذلك، فإن كل ما يحيط به على الخشبة وكل العلاقات المتبادلة والأحداث والأفكار والأحاسيس، كل هذا لا يعتبر حياة حقيقية بل مجرَّد إبداعٍ فنّي.

في المسرح يتفق الجمهور والممثلون فيما بينهم على أنهم سيتعاملون (مؤقتاً) وطيلة العرض المسرحي مع هذه الحياة الشرطية وكأنها حقيقة! كِلا الطرفين يعرف أنها مجرَّد لعبة، ولكن وبشكل شرطي يريدون أن يعتبروها حقيقة. هكذا وباتفاق صامت بين الاثنين.

إضافةً إلى هذا فكلما كان الممثلون جادين في علاقاتهم مع هذه اللا حقيقة كحقيقة،كلما استمتع الجمهور و كذلك الممثلون. وفي الحياة هناك مثال رائع عن جديّة العلاقة مع اللا حقيقة على أنها حقيقة، إنهم الأطفال حين

يلعبون! فلنتذكر كيف أنهم بجديّة وصدق وسذاجة يصدقون و يؤمنون بما يفعلونه، بما يمثلونه...

الممثل يمكنه ببساطة وجرأة أن يتعلَّم من الأطفال. طبعاً من البديهي أن فنّ الممثل أصعب بكثير من لعبة طفل.

هذا التعامل اللامتناهي في الجديّة والصدق مع اللا حقيقة كأنها حقيقة، هو الأساس الأول للفنّ المسرحي، ونحن هنا شرطياً نسمي هذه العلاقة بـــ(الإيمان المسرحي). فبدون هذا الإيمان لا يمكن أن يكون هناك أي أداء جيِّد أو فعل صادق مقنع أو أي خلقٍ للشخصية المسرحية.

وهكذا فإن الإيمان المسرحي: هو إذن العلاقة الجدّية مع الحقيقة المسرحية كأنها واقع. ويتمكن الممثل من جعل الجمهور مصدقاً لما يفعله على الخشبة، فقط حين يصدق هو أولاً ما يفعله على تلك الخشبة.وعملياً هذا يعني أن يتعامل مع الظروف المحيطة به على الخشبة ليس كما هي، وإنما كما يفترض بها أن تكون. فقطع الديكور هذه هي بحر حقيقي،غابة حقيقية، شارع حقيقي، غرفة، حتى الملابس... الماكياج وما شابه... إلخ. إذن إن علاقتنا بها تحدّدها متطلبات العرض المسرحي.

وهنا سؤال: كيف نجد في أنفسنا هذه العلاقة الجدّية تجاه كل هذه اللا حقيقة، والتعامل معها على أنها حقيقة؟!

لأجل هذا يجب أن نبرر كل هذه العلاقات كما قلنا سابقاً عن طريق (الفانتازيا) وإعمال المخيّلة الإبداعية.

وهنا إذن يتكون لدينا سلسلة من العناصر التي تشكل مراحل التقنية الداخلية لفن الممثل والتي تحدد بمجملها الحالة الإبداعية لدى الممثل:

(١) عنصر الانتباه الدقيق.

(٢) الحرية العضلية.

(٣) المخيلة الإبداعية (الفانتازيا).

(٤) التبرير المسرحي (الصدق) وبالنتيجة طبعاً يأتي في النهاية:

(٥) الإيمان المسرحي كنتيجة للعلاقة الجديّة مع عنصر الانتباه.

من الضروري هنا التحذير من الفهم الخاطئ لجوهر ومفهوم العلاقة المسرحية على الخشبة،فقد يفهم البعض العلاقة والتعامل مع اللا حقيقة كحقيقة على هذا النحو: «آه، هذا يعني إذا ُطلب منيّ في المهمة المسرحية أن أرى قطاراً يقترب فيجب علي أن (أتصوَّره)...».

أو «إذا أنا على الخشبة في مشهد ما، أحب فتاة فيجب عليّ بالنظر إلى شريكتي في المشهد أن (أتذكر) الفتاة التي أحبُّ في الواقع . إن كلا المفهومين خاطئ!.

لسنا بحاجة أن (نتصوَّر) أو أن (نتذكَّر) بل على العكس يجب أن يرى الممثل وبدقّة ما يقع أمامه بالفعل.

قد يكون جدار الكواليس التي تستند عليها قطع الديكور. وفي الحالة الثانية مثلاً، قد تكون الممثلة الشريكة في المشهد ترتدي فستاناً أزرق ، هذا الفستان الذي يحبُّ الممثل (كشخصية) أن ترتديه. تحمل باقة أزهار صناعية (التي تعتبر غالية وذات قيمة كبيرة بالنسبة (للممثل-الشخصية). وبوجه مغطى بالمساحيق والماكياج مع قطرات من العرق على الجبين.

كل هذه التفاصيل على الممثل أن يراها كما هي في الواقع، لكنه يتعامل معها كما هو مطلوب منه في المشهد.

لأن الممثل الذي (يتصوّر) و(يتذكّر)، ستكون نظرته ليست نظرة من يرى، وإنما نظرة من يفكر،أو نظرة (من ليس هنا). عيناه ستنظران عبر عنصر الانتباه إلى ما هو أبعد وبالنتيجة لن يصدق الجمهور أنه يرى بالفعل تلك الفتاة التي تجلس بجانبه على الخشبة.

التمارين العملية الخاصة بالعلاقة المسرحية وتقييم الحدث:

التوجيهات المنهجية والشروط المتعلقة بسير التمارين العملية للأقسام الرابع، الخامس، السادس:

(١) إن **الشرط الأول** والأساسي في كل التمارين التالية هو ما يسمى بـــ (أن أكون وحيداً أمام الجميع). وهي الحالة التي ينفذ فيها الطالب المهمة وكأن أحداً لا ينظر إليه (كأنه وحده).

طبعاً سيبقى بكل الأحوال إحساس ما بوجود الجمهور (وهو في هذه الحالة بقية الطلاب الذين يشاهدون التمرين).

إن الإحساس بوجود الجمهور إحساس قائم دائماً، ولا داعي للتدرُّب على ذلك! بل على العكس،من الضروري أن نتعلم قدر الإمكان التغلب على هذا الإحساس. وإلا فإنه يدفع المتمرّن لأن يلعب الشكل الخارجي للسلوك البشري دون أن يشعر بالأسس الداخلية التي تدعم هذا الشكل.

لذلك يجب أن نصل مع المتمرنين إلى مرحلة لا يستعرضون فيها إحساساً أو فعلاً ما، وإنما (يعيشون) هذا الإحساس وهذا الفعل حقاً على الخشبة(*).

«أن أحيا ضمن الظروف المعطاة أو المفروضة» -هذا هو أساس كل التمارين والمشاهد والمقاطع والمهام المسرحية، لا بل وأساس الأداء المسرحي الحقيقي.

في المراحل الأولى من الدروس، لا ينصح أبداً باستخدام كلمة (العبوا.. أو أدّوا) أو (أداء سيء) (أداء جيد)... إلخ، بل من الأفضل استخدام كلمة: (أن نعيش)...، ...(أنت تعيش بغير صدق) أو (لا أصدّق) أو (كلما عاش الممثل بصدق ضمن الظروف...) إلخ... ويجب أن نذكرِّ دائماً وقبل تنفيذ المهام المسرحية:

(*) إن كل التمارين يجريها الدّارسون فرادى، أي دون شريك إلى أن نصل إلى قسم «العلاقة مع الشريك».

«أنت وحدك، ولا يوجد غيرك هنا». «لا تمثِّل لأجلنا!». «لا تشرح لنا... أو توضّح ما تفعله أبداً..». «حاول أن تعيش ما يمكن أن يعيشه شخص ما في هكذا ظروف...». «كيف ستتصرف أنت فيما لو وُضِعت في هكذا ظرف؟». «لا تحسب حساباً للوقت!».

وحين يبدأ الدّارسون بالإحساس بالحرّية ويتخلصون من التوتر الزائد، وحين يقومون بجميع الأفعال بانسجام وتوافق وصدق، أي حين يؤمنون داخلياً بكل ما يفعلون، عندها فقط يمكن الانتقال إلى استكمال التمارين.

واستكمال التمرين يعني: إبعاد كل ماهو زائد، وتكثيف الفعل بزمن ومكان محدد، بما يتناسب مع قانون الخشبة وقانون التلقي.

وبهذه الطريقة فإن بعض التمارين يمكن أن تعاد مرتين: في البداية ينفَّذ التمرين دون أن نأخذ بالاعتبار الإطالة والإسهاب، ودون التقيّد بقوانين التلقي المسرحية، حتى نصل إلى الصّدق والانسجام الكامل.

بعد ذلك يمكن إعادة التمرين آخذين بعين الاعتبار قانون وزمن التلقي المسرحي.

يجب أن يتطور ومع مرور الوقت لدى المتمرنين، (الإحساس المسرحي) حيث أن التمرين ينفذ حالاً بشكل مسرحي (أي أن نأخذ بعين الاعتبار حالاً زمن التلقي).

إن الاتحاد المنسجم بين المسْرحة والصدق الداخلي لدى الطلاب في تنفيذ المهام المعطاة ، تبرهن على امتلاكهم لعناصر وتقنية الممثل.

(٢) أما **الشرط الثاني**: الصّمت المفعَّل.. (أي الصّمت المنسجم)...

تمرّ هذه التمارين بصمت، شرط أن يكون هذا الصمت مبرراً وصادقاً. وتنتهي بعض هذه التمارين في اللحظة التي يبدأ فيها صدق الصمت بالتلاشي، أوحين تلحُّ الحاجة لاستخدام الكلمات. ويحذِّر وبشدة من استخدام البانتاميم، أي أن نبدأ بالتفاهم بالإشارات والإيماءات!

يجب أن يأتي الصمت كشرط من شروط الظرف (أي أن تكون الظروف لا تستدعي بالضرورة أي حديث). وإذا استدعت الظروف استخدام أدوات (نفي،استفهام... إلخ) بل وحتى كلمات، فمن الأفضل السماح بها، من أن نسمح للدارسين بالكذب.

(٣) مدة كل تمرين واستمراره:

وهناك حالتان: إما أن يقوم الطالب المنفذ للتمرين بإنهاء التمرين بنفسه عند فعل معين،أو أن يستمر المتمرّن بالفعل والحياة على الخشبة إلى أن يوقفه المدرّس بإشارة منه.

وينصح بهذه الطريقة الأخيرة خاصة في التمارين الأولى، وذلك لأن الطالب هنا مجبر على إعمال المخيّلة (الفانتازيا) إلى أن يشير إليه المدرّس بالتوقف، مما يسهل على المدرس الوصول مع الطالب إلى (الحالة الإبداعية). وغالباً ما يتخلص الدارسون من التوتر بعد وجود طويل على الخشبة ،أي في نهاية التمرين.

لابد للمدرِّس في بداية التمارين أن يذكِّر الدارسين أن الصدق أو الإيمان المسرحي، هو القدرة على التعامل مع اللا حقيقة المسرحية كحقيقة.

ويجب تدريب القدرة لدى الدارس على استحضار هذه العلاقة بسرعة والقدرة السريعة أيضاً على تغييرها بما يتناسب مع الظروف المفروضة في المهمة المسرحية. إن الشروط الضرورية للحالة الإبداعية هي:

(١) تركيز الانتباه

(٢)الحرية العضلية

(٣) التعليل والتبرير. لذا يجب أن ننتبه وفي كل تمرين على تحقيق هذه الشروط الثلاثة.

تمارين خاصة بالعلاقة بـــ «الأشياء»

تمرين رقم ٥٩.

يعطي المدرّس أحد الطلاب شيئاً ما وليكن (قبعَّة) ثم يعلن:

«إن هذه ليست قبعة وإنما قطّة فلنتعامل مع هذه القبعة كما لو أنها قطة.. أرجو ألاّ توقفوا التمرين دون إشارة منيّ».

وهنا يمكن الإشارة إلى أن علاقة المتمرّن ستكون صادقة ومقنعة، كلما كانت خبرته الحياتية العملية أكبر وأغنى. ومن هنا تأتي أهمية تطوير حس (المراقبة) لدى جميع الدارسين.

المراقبة: هي ذلك المورد الذي يستقي منه المبدع العناصر المكونة للشخصية أو العمل الفنيّ. ومن هنا فعلى الممثل أن يشحذ ويطِّور على الدوام حسَّ المراقبة لديه، وتحت أية ظروف كانت.

بعد هذا يمكن للمدرس أن يساعد الدارسين مضيفاً: «لكي نصل إلى العلاقة الجدّية مع القبعة كقطة، حاولوا أن تطرحوا تساؤلات تجيبون عليها بمساعدة الفانتازيا الإبداعية. مثلاً: أي نوع من القطط هذه؟ هل تعجبنا أم لا؟ بماذا تتميز هذه القطة؟ ...إلخ. ولكن تذكروا أن تروا بعيونكم تلك (القبعة) كعنصر للانتباه. أن ننظر إلى لونها، شكلها، ويجب أن نبحث في تفاصيلها فيما (لو) كانت هذه القبعة، قطة.

أي أن ننظر إلى تفاصيل القبعة وعلاماتها (الشكل، اللون، المادة المصنوعة منها...) على أنها تفاصيل قطة وعلاماتها.

وإذا حاولتم بانتباه وصدق تبرير هذه العلاقة على هذا النحو مثلاً: (حافة القبعة هي وجه القطة أما الجهة المقابلة لها فذيلها. سطحها العلوي: ظهر، السفلي: بطن) فإنكم بالنتيجة ستشعرون بنشوء هذه العلاقة التي خلقتموها بأنفسكم، على الرغم من أنكم تنظرون إلى قبعة وليس إلى قطة. ثم نحدد علاقتنا بالقطط بشكل عام، نحبهم أم لا؟... إلخ.

وكلما برَّرتم وعللتم بالتفصيل الذي تمليه عليكم مخيلتكم، كلما كان تنفيذ هذا التمرين دقيقاً.

- **ترتيب سير التمرين:**

يطلب من الجميع مراقبة الطالب الذي ينفذ التمرين.

ثم نسأل البعض عن ملاحظاتهم في نهاية التمرين.. (فيما يخص التنفيذ: كيف كان انتباه المتمرن؟ هل هو حرٌّ عضلياً بشكل كافٍ؟. هل كان منزعجاً متوتراً؟ هل أعمل خياله بشكل جيد؟ هل وجد مبررا ًلكلٍ ما قام به؟ وفي أي اللحظات لم نصدقه؟...إلخ).

- **توجيهات منهجية:** كما في التمارين الأخرى، ينصح بإطالة زمن التمرين، سامحين للمتمرن بإعمال مخيلته إلى أقصى حد، وخلق ما هو جديد في تلك العلاقة. وذلك في كل لحظة يتقدم فيها هذا التمرين.

يوقف المدرّس التمرين حين يلاحظ أن الفانتازيا لدى المتمرن قد تباطأت فبدأ يكرِّر ما قاله. ثم يبدأ بسؤال المشاهدين (الطلاب).

ولكي يسير التمرين بنجاح (أي أن يكون مقنعاً) يجب على المتمرّن في البداية أن يجد الهدوء العضلي، ويركز على عنصر الانتباه (المفترض) ثم بعد هذا يبدأ بالبحث عن التبرير المناسب والتكيف المناسب لخلق العلاقة اللازمة في التعامل مع هذا العنصر المسرحي على الخشبة، أي أن يصدّق المتمرّن ما فرض عليه.

في بداية التمارين الخاصة بـــ العلاقة بالأشياء ،يجب ألاّ يكون هناك أية أفعال خارجية أو تصرفات ساطعة عريضة. هناك فقط ،المتمرن والشيء الذي يتعامل معه، أي (عنصر الانتباه) ولا شيء.

ولتكن هذه العلاقة خجولة لكنها ظاهرة في العينين وأصابع اليد التي تمسك بهذا العنصر.

ولتزحف هذه العلاقة أعمق وأعمق إلى الداخل دون الحاجة إلى تعابير مسرحية عريضة شكلية خارجية للتعبير عنها.

فلتظهر هذه العلاقة من خلال تفاصيل سلوك المتمرن. لنترك لهذه العلاقة الحرية بأن تُكتشَف بشكل دقيق وليس بشكل فظّ ومباشر وغير فطري.

لدى دعوة المتمرن الثاني، يجب أن نذكّر الدارسين بضرورة تدريب حس المبادرة والجاهزيّة لديهم للقيام بالتمارين و(الاندفاع) إلى الخشبة عند أول نداء.

فمثلاً في تمرين المخيلة، يجب أن يصل المتمرنون لدرجة ألا يتوقفوا أبداً عن خلق ما هو جديد،وبشكل مستمر حتى ليضطر المدرس وبشكل قسري لإيقاف التمرين بسبب الوقت وليس بسبب نفاذ وفقر المخيلة.. من الضروري التذكير أن علائم ومؤشرات الحرفية والفنيّة، هي الجاهزيّة الدائمة للإبداع والعمل.

لدى نقد المشاهد، يجب أن يكون النقّاد (الطلاب المشاهدون) قادرين على رؤية ما هو إيجابي وما هو سلبي أيضاً في عملية التنفيذ.

ولا يسمح بأي ملاحظة مفاجئة بقصد الإساءة. فهذه الملاحظات يمكنها أن تؤذي البعض لمدة طويلة تجعلهم يخافون من تنفيذ التمارين، وتؤدّي إلى توترهم على الأقل عضلياً.

وباختصار يجب خلق الطقس والبيئة الإبداعية بين الدارسين، وذلك لأهميته العالية،وخاصة فيما بعد حين ننتقل إلى التمارين المستقلة.

تمرين رقم ٦٠

هذا ليس قبعة وإنما «قنفذ»

تمرين رقم: ٦١

هذا ليس حبلاً وإنما أفعى.

تمرين رقم: ٦٢

هذه ليست علبة كبريت بل:

(١) قنبلة

(٢) سبيكة ذهبية

(٣) عصفور دوري إلخ.

تمرين رقم: ٦٣

ليس كرسياً وإنما:

(١) رشاش

(٢) تمثال أحدهم

(٣) شجيرة

(٤) نافورة

(٥) قفص فيه فراخ الدجاجة

(٦) بيت كلب

(٧) ميزان إلكتروني

(٨) كرسي طبيب الأسنان

(٩) عربة جر

(١٠) قطعة أثرية نادرة.. إلخ.

تمرين رقم: ٦٤

لعبة «لا تضيع!»

يجلس المتمرنون في حلقة. ثم يقوم أحدهم بإعطاء (أو رمي) شيء ما لزميله. لكنه يسمي له في ذات الوقت اسماً لشيء آخر(حيٍّ أو جامد) مرآة، أرنب،..إلخ.

المتمرّن الذي حصل على الشيء، يجب أن يقوم بسلسلة أفعال تميز الشيء الذي تمت تسميتهُ في علاقته بالشيء المعطى.

مثلاً: الشخص الذي تلقى كتاباً تحت اسم (مرآة)، يمسح الزجاج، ينظر في انعكاس المرآة... إلخ.. ثم يعطي أو يرمي الكتاب إلى آخر تحت اسم جديد...

ويعتبر الشخص الخاسر في هذه اللعبة هو الذي تتخلط عليه الأمور والأشياء، ولا يستطيع تنظيم علاقته مع الأشياء المسماة، أو تكون علاقته بالشيء المسمى غير صحيحة.

العلاقة بالمكان (مكان الفعل)

تمرين رقم: ٦٥(*)

يدعو المدرّس أحد المتمرنين ويعلن له: «هذه غرفتك ابحث عن علاقة مع هذه الأشياء المحيطة بك وكأنها أشياؤك الخاصة المعتادة. افعل في هذه الغرفة ما تشاء... اقرأ، احفظ دوراً ما،وربما تستطيع الحياكة، أو الكتابة. إختر سلسلة الأفعال التي لربما قمت بها فيما لو كنت وحيداً في غرفتك دون رقيب.»

- **توجيهات منهجية**: إن الطلاب المراقبين للمتمرن الأول، يجب أن يبحثوا عن أماكن الصّدق وأماكن الكذب لديه، ومن خلال أية تفاصيل بدا ذلك.

إن المتمرن الموجود على الخشبة في هذا الظرف المفروض وبوصوله إلى ما يسمى (أن أكون وحيداً أمام الآخرين) عليه أن يجسّد هذه الحالة عن طريق الأفعال، معتمداً على تنشيط المخيلة (الفانتازيا) لديه.

(*) إن التمرين رقم ٦٥ وتوجيهاته المنهجية أُخذت وحُرّرت من كتاب رابوبرت (عمل الممثل).

ولنفرض أن الدارس (المتمرن) كان هادئاً، وحرّاً عضلياً،جلس خلف الطاولة، فتح كتاباً وراح يقرأ بانتباه واهتمام، ونسي تماماً وجود مراقبين له، وبالفعل أحس بحالة (أن أكون وحيداً أمام الآخرين) إنه يستطيع الجلوس على هذه الحالة لربما عشر دقائق فهل يمكننا أن نعتبر أن التمرين قد تم تنفيذه؟

نعم! فهذا أفضل من أن يقوم المتمرن باستعراض أنه (وحيد في المنزل) ولأجل هذا راح يقوم بسلسلة من الأفعال لمجرد الاستعراض لأجل الجمهور المراقب.

الأفضل أن أجد لنفسي فعلاً بسيطاً وأركز عليه انتباهي كي أصل إلى حالة (الوحدة) لكن هذا ليس كل شيء إنه بداية التمرين فقط.

حين يشعر المتمرّن بالهدوء الكامل وكأنه وحده، يجب أن تسعفه مخيلته بسلسلة من الأفعال التي لربما قام بها إنسان موضوع في ذات الظروف.

(دون أن ننسى طبعاً، الإحساس بالخشبة بشكل عام، ومسؤوليتنا عن التصرفات والسلوك أثناء الدرس..).

- كيف يحدد المدرسِّ صحة أو عدم صحة تنفيذ هذا التمرين؟!

عندما يكون الإنسان وحيداً، غالباً ما يشرد ويفكر، فيرخي مثلاً شفته السفلي ويبدو إلى حدّ ما وجهه غبياً. لربما نظر في المرآة من الملل، فراح يتأمل وجهه ويغير في ملامحه..

من خلال هذه التفاصيل الصغيرة وغيرها نقيمِّ بالنتيجة عمل الفانتازيا الإبداعي لدى المتمرن. ويمكن أيضاً الحكم إلى أي مدى كان التمرين مقنعاً.

إن الإحساس بالوحدة الكاملة (أن أكون وحيداً أمام الآخرين) بالإضافة إلى السلوك المبرر بشكل جيد ودقيق، هو أساس التنفيذ الصحيح لهذا التمرين.

على المدرس أن يجهز الخشبة بما لا يتناقض مع متطلبات التمرين. فإذا كان المطلوب غرفة ،إذن يجب أن تهيئ طاولة، كراسي ، سرير (يمكن أن يبنى السرير من الكراسي)، كتب،.. إلخ... وكلّما كثرت التفاصيل التي تفي وتساعد الفانتازيا وعمل المخيلة، كلما كان ذلك أفضل. لكن شرط ألا نتجاوز الحدود بل أن نقنع بما يوجد بين أيدينا.

* * *

أن نتعامل أحياناً مع خشبة فارغة على أنها غابة، ولكن بصدق وبشكل جدّي، أفضل من أن نضع أشجاراً حقيقية دون أن يكون هناك صدق داخلي في العلاقة معها.

تمرين رقم: ٦٦

الجلوس في غرفة انتظار لدى الطبيب.

تمرين رقم: ٦٧.

الجلوس: (١) في القطار (٢) عبّارة نهر (٣) سجن. إلخ.

تمرين رقم: ٦٨

نتجول في متحف.

تمرين رقم ٦٩

أن ندخل إلى مكتب أحد الكتاب المشهورين.

العلاقة مع العناصر الداخلية.

تمرين رقم: ٧٠

أن أكتب رسالة لـــ (١) صديقي (٢) عدُّوي.

تمرين رقم: ٧١

أن أكتب رسالة لـــ (١) المرأة التي أحبّ (٢) طفل... إلخ.

إن هذه التمارين يمكن أن تنفَّذ بشكل صحيح ودقيق فقط إذا أتقن وفهم الدارسون كل الأقسام التي سبقت، أي أن يكونوا قادرين على تبرير علاقاتهم التي يفترضونها، وعلى تركيز انتباههم وحريتهم العضلية. لكنهم إذا (لم) يستطيعوا بصدق رؤية وسماع وتلقي المحيط الخارجي، ورغم هذا حاولوا البحث عن العلاقة في مكان ما داخلهم، فإن هذا ما يسمى بـــ تشويه منظومة التقنية الداخلية للممثل.

من الضروري أن نتذكر (وننفذ): أن نتعامل مع المعطيات على الخشبة كما هي في الحقيقة،لكن علاقتنا معها يجب أن تكون كما هو مفروض (في النص أو الدور أو المهمة المسرحية).

فمثلاً إذا طلب إلينا أن نسمع شيئاً مضحكاً أو على العكس محزنا في الغرفة المجاورة فيجب علينا بالفعل أن نسمع الأصوات و الضجيج القادم من الغرفة المجاورة (هنا الغرفة المجاورة هي الكواليس). وأن نتعامل معها على أنها مضحكة أو كمزحة (كما تدعو الظروف المفروضة).

كذلك يجب أن (نرى) المواد والأشياء على الخشبة بالفعل كما هي عليه، لكن علاقتنا بها تحددها (المهمة) أو الظروف المفروضة، وإلا كانت أعيننا تنظر (عبر الشيء المقصود) وهذا ما يسمى : (العيون الفارغة). فإذا كان مطلوب منا أن نرى القمر وكان هناك في الكواليس (بروجيكتور) ضوء كهربائي... فإننا ننظر إليه لكن علاقتنا معه تكون على أنه قمر حقيقي.

والأمر ذاته أيضاً فيما يتعلق بأعضاء الحس الأخرى الذوق ــ الشم ــ اللمس.

تقييم الحدث والإيقاع (RHYTHM)

الجلسة السادسة:

إن عناصر الانتباه لدى الممثل على الخشبة، تتبدل على الدوام، طالما أن حياته تتطور على هذه الخشبة بشكل مستمر.

حين تبدأ ظروف أخرى بالظهور وبالتالي عناصر انتباه جديدة أيضاً، لا بد للممثل من أن يقيِّم ماحدث.

التقييم: هو علاقة الشخصية بـــ (الظاهرة ــ الشريك ــ الأحداث ــ الكلمات ــ الأشياء ـــ...إلخ) التي تظهر على الخشبة.

تقييم الحدث: وهو تحديد العلاقة مع هذا الحدث. فإذا تمَّ التقييم الصحيح والصادق لحدثٍ ما، فإن (الإيقاع) بالتالي سرعان ما يتغير، أي (المزاج) فإذا لم يتغير هذا الإيقاع فهذا يعني أن التقييم إما لم يحدث أصلاً، أو أنه بقي في نوايا ودواخل الممثل ورغباته، التي لم يفصح عنها أي فعل.

إنسان يجلس خلف الطاولة يرسم لوحة:

إن عنصر الانتباه لديه مركَّزٌ على قدم الحصان التي يصعب عليه رسمها! إنه الآن يحاول التغلب على هذه العقبة .الإيقاع هنا متوتر.ولكن ها هو يتمكن أخيراً من رسم القدم . عنصر الانتباه الآن هو اللوحة ككل. تظهر هنا رغبة في تأمل اللوحة. إن الظروف الجديدة و التي هي (إنهاء العمل بنجاح)، تدعو إلى تقييم جديد للحدث ما يؤدي حالاً إلى أن الإيقاع المتوتر السابق يتبدل إلى إيقاع هادئ رائق يليق بالاستمتاع بتأمل العمل المنجز.

وفجأة تظهر ظروف جديدة: تأتي الأخت وتؤكد ساخرة، أن ليس هو من رسم تلك اللوحة! ومن جديد يتبدل عنصر الانتباه فيخلق تقييماً جديداً للظروف ويظهر إيقاع جديد.. إلخ..

إن لحظات التقييم وما يتعلق بها من تغيير للإيقاع، تعتبر من اللحظات الصعبة في عمل الممثل وفنِّهِ. غالبية المتمرنين ذوي الخبرة القليلة، يكتشفون أخطائهم تحديداً في هذه اللحظات. إن لحظة تقييم الحدث الجديد، هي اللحظة التي تفضح الممثل إذا أخّل بحسّ الحقيقة أو أخلّ بشرط من شروط الحالة الإبداعية (كعنصر الانتباه ــ الحرية العضلية ــ الصدق المسرحي) وغالباً ما يكون التوتر هو أصل الشرّ في فن الممثل.

أن تفهم معنى تقييم الحدث وتغيير الإيقاع، ثم أن تمتلك هذه التقنية ،أمرٌ ليس بهذه السهولة واليسر..

أما فيما يخص مفهوم (الإيقاع) تحديداً، فإن آراء كثيرة تختلف حوله. طبعاً بعيداً عن مفهوم الإيقاع الموسيقي المعروف والمحدد لدى الجميع، فإن (الإيقاع المسرحي) كان يفسَّر في كل سيرة بشكل مختلف، ولربما كان تفسير(ي ــ سوداكوف) هو الأدقّ والأكثر وضوحاً في مقالته (حوار حول العناصر الأولى لإبداع الممثل): «لنفترض، أني اليوم نمت ثلاث ساعات فقط. ولنفترض أنني مؤخراً، أنام مدة قصيرة جداً...

وهذه ليست أول مرة... والآن و بالنتيجة... كم أنا متعب!...

ما هو إيقاعي؟ إنه إيقاع التعب والإرهاق الشديدين.

إذا كنت أعمل ١٤ ساعة في اليوم. إذن بالنتيجة سيكون إيقاعي متوافقاً مع هذا الظرف فَلْنُسَمِّه الإيقاع رقم(١). أنه إيقاع مترهل إلى أبعد حدّ...

في هذا الإيقاع يعيش المتعبون والمرهقون ــ المرضى المحطمون والمنكسرون.

إنه إيقاع من ينتظر في أكثر المؤسسات بيروقراطية ولمّا يأت الموظفون بعد.

إنه إيقاع من يتأمل منذ زمن بعيد، أشياء معروفة لديه، كلوحة قديمة وسيئة. إيقاع من ينتظر في المحطة دون أن يعرف كم من الساعات يجب أن ينتظر في هذه الطوابيراللا نهائية . هذا هو فحوى هذا الإيقاع! حاولوا أن تعزفوه.أن تعيشوا فيه.

تخيلوا أن شاباً يريد أن يلعب دور رجلٍ عجوز. لمن سيلجأ في هذا؟! سيلجأ إلى هذا الإيقاع.

ماهو الهَرَم؟!! إنه التعب. انحناء كبير أو صغير بهدف توفير الطاقة القليلة الموجودة لدى العجوز. إنه إيقاع الريف في الصيف أثناء القيظ والحرّ الشديد، ولا يوجد في الطرقات ما يدعو للحياة... فقط العجائز الجالسون في الظلّ. حاولوا أيضاً وأيضاً العيش في هذا الإيقاع.... (حاولوا عزفه وكأنه قطرات ماء تتوالى بفاصل زمني من الصنبور. المترجم) هذا الإيقاع نسميه الإيقاع رقم (١).

فلنفترض الآن أنه وبكل الأحوال هناك أمل ما قد ظهر.فالقطار المنتظر في المحطة قد أُعلن عن قدومه خلال عدة ساعات مثلاً.

وفي الريف سمع من بعيد صوت وخوار لقطيع أبقار تتقدم...

أما في المؤسسة البيروقراطية، فقد بدأ صغار الموظفين بالقدوم وهذا مؤشر إلى إمكانية قدوم الموظفين الأعلى مرتبة. أنا متعب مريض لكنني أبدأ بالتعافي، وتتحسن حالتي. طبعاً لا تزال الحركة ثقيلة، لكن تحسناً بسيطاً يمكن ملاحظته.

تعالوا فلنزد من نبض هذه الحياة قليلاً. على الوجه تبدو بارقة أمل باهته. هذا الإيقاع يشبه تأمل لوحة مطبوعة (منقولة) والبحث فيها عن تفصيل واحد على الأقل يشير إلى موهبة بسيطة لدى الرسام.

في هذا الإيقاع تعيش مدينة موسكو في الرابعة صباحاً-(اعزفوا هذا الإيقاع) ولنسميه الإيقاع رقم(٢).

أما الإيقاع التالي:

أنا الآن أشعر بالراحة لكنني لا زلت خائفاً من أي حركة مفاجئة، تؤدي إلى ألمٍ ما. أي أني لست واثقاً تماماً من قوتي. قد أعلن أن القطار على بعد ثلاثة أو أربع محطات من المحطة التي أنتظر فيها.

ظهر قطيع الحيوانات (الأبقار) في آخر الريف من بعيد، وبدأت العجائز بالتمتمة والحديث: يجب حلب الأبقار. هاقد وصل ثلاثة أو أربعة موظفين. قريباً يبدأ العمل ولو جزئياً ولكن بكل الأحوال ليس على أشدِّهِ.

-إنسان يستيقظ... يتمطأ بعد نوم ثقيل. هاهو ينهض.. ليبدأ يوم عملٍ جديد..

هذا الإيقاع يشبه إيقاع تأمل لوحة ولنقل تحوي شيئاً ساحراً. ولنسمِ هذا الإيقاع رقم(٣).

ثم يأتي الإيقاع رقم(٤): الطقس جميل،والمريض يشعر أنه بخير وصحة ممتازة. نام بشكل جيد...

-القطار على بعد محطة واحدة من هنا. المزاج أفضل بكثير.الإيقاع أكثر حيوية-درجة الحرارة معتدلة-وإذا كنا في معرض اللوحات، فإن اللوحة التي نشاهد حازت على إعجابنا... صحيح أنها ليست خارقه لكنها لفتت انتباهنا بشدة. (فلنعزف هذا الإيقاع) ونلاحظ كيف أن عدم الثقة الذي غير الإيقاع السابق، استُبدل بحيوية وثقة هذه المرّة.

ولكن وفجأة نشعر بإنذار خفيف ما. إنذار وقلق. ربما من إحساس بخطر قادم..

فمثلاً القطار بدأ بالتحرك باتجاه المحطة التي انتظر فيها، مما يتطلب مني تحضير الأمتعة ووضعها أقرب إلى الرصيف.

الإيقاع يصبح أسرع فأسرع.

قريباً سيحدث شيء ما... قد يصل أحدهم فأستقبلهُ، أو أصل أنا إلى مكان ما لأقابل أحدهم.

وجدنا في المعرض لوحة ساحرة ومميزة ومشغولة بحرفيّة عالية المستوى. هذا الإيقاع يسمى بالإيقاع الخامس(٥). (فلتعزفوه) إنه إيقاع الانتظار وعدم الثقة... لكنه أعلى من الخط الأحمر للحياة. ولنفترض أن حرارته ٣٨°

وهنا الإيقاع رقم(٦)

إيقاع طبيب يقوم بعملية خطيرة دقيقة. إنه يعمل بدقة عالية وتركيز لا ينقطع حتى في اللحظات التي يعطي فيها تعليمات ضرورية معينة.

إنه إيقاع الانتباه المتوتر والمشدود عندما يتطلب الأمر من الإنسان التصرف (السريع) واتخاذه القرار المناسب والصحيح.

وهذا الإيقاع مناسب للوضعية القتالية: أثناء المصارعة-الحريق-الألعاب الرياضية. إنه إيقاع الدقة والمفاجأة والحيوية والثقة واليقظة.

فإذا عدنا إلى المعرض، فاللوحة أصليّة تجسد الإبداع بعينه.

وإذا استسلم الإنسان كلياً للقرار السريع، مصطدماً بذلك بموانع وعوائق، فإن الإيقاع يزداد سرعة وحرارة وننتقل بذلك إلى الإيقاع رقم (٧).

إذا علمنا بعد هذا أن في البيت حريقاً! والباب مغلق ويهددنا خطر أن طفلنا ينام في الداخل -سيكون لدينا الإيقاع رقم (٨).... وهكذا حتى نصل مع الإنسان إلى إيقاع تضيع معه قدرته على المحاكمة و التفكير أو التحكم بأفعاله، ويبدأ ما يشبه الجنون.

والإيقاع يمكن أن يقسَّم شرطياً من ١٠-١٢ رقماً.

يجب ألا نخلط أو نبدل تعبير (إيقاع) بـــ وتيرة أو سرعة!

الفرق بين الإيقاع والوتيرة (السرعة-temp):

(١) الوتيرة هي السرعة المعروفة في علم الميكانيك. ومن هنا تأتي سرعة أداء المشهد. فبالإمكان أن تكون وتيرة أداء مشهد ما بـــ ١٠أو ١٥ أو ١٨ دقيقة.

إلى جانب هذا يمكن أن تواجهنا الظاهرة التالية:

ذات المشهد السابق الذي لُعِبَ في سرعة ١٠ دقائق. يمكن أن يبدو طويلاً ومملاً.

وذات المشهد الملعوب بسرعة ١٨ دقيقة، لربما بدا قصيراً وأكثر متعة.

وهذا مرتبط بالدرجة الأولى (بالإيقاع) وبتعبير شرطي: مرتبط بنبض (الحياة) في المشهد ويمكن أن نقيس الفرق بين السرعة والإيقاع، هكذا أيضاً:

إذا كانت السرعة هي أجزاء متوالية من مستقيم ما، فالإيقاع هو توالي هذه السرعات المتغيرة وراء بعضها بعضاً.

الإيقاع هو: الطاقة المهدورة على شكل نبضات من الحياة.أو هو علاقة بين الطاقة والسرعة.

تمارين عن تقييم الأحداث والظروف المحيطة وتغيير الإيقاعات

من الواجب على المدرِّس أن يذكِّر أنه كلما ظهرت ظروف وأحداث جديدة ،كلما ظهر بالتالي إيقاع حياة جديد. وأنه لن يكون هناك أي تقييم لأي حدث، ما لم يكن هناك تغيير في الإيقاع.

ويمكن للمدرس أن يشرح ذلك من خلال المثال:

تمرين رقم ٧٢

قالوا لك: «انتظر في الغرفة المجاورة». جلست. بدأتَ بالتدخين وتصفح الجرائد، ولربما استمعت إلى الراديو إلخ... باختصار قمت بسلسلة الأفعال البسيطة التي تفرضها الظروف. ليس هناك أي تغير يذكر على الإيقاع!

ثم يقولون لك أيضاً: «انتظر في الغرفة المجاورة ولكن احذر! فهناك كلب شرس نرجوك ألا تلمسه»... وهنا سيتبدل إيقاع حياتك في هذا المشهد تماماً.

إن تقييم الظروف الجديدة التي طرأت (العلاقة مع الكلب الشرس) تغيِّر الإيقاع بشكل مفاجئ. إن هذا التقييم يغيِّر كامل السلوك.

تمرين رقم ٧٣

(١) أن نمشي في الغرفة كما لو أننا نسير على جذع شجرة يصل طرفي خندق عميق.

(٢) ذات المهمة السابقة لكن مع ظهور ظروف جديدة تستدعي تغييراً في إيقاعنا. مثلاً: هناك من يطاردنا من الخلف.

(٣) ذات المهمة أيضاً، ولكن هذه المرة نحن من يطارد أحداً ما.

تمرين رقم: ٧٤

يجلس على المقعد، يقرأ:

(١) كتاباً منهجياً للدراسة. ملل- ليس هناك رغبة في الدراسة. هناك رغبة في التنزه في هذا الطقس الجيد.

(٢) قصة فكاهية مضحكة.

(٣) رواية ممتعة جداً.

(٤) قصة مؤثرة جداً.

(٥) كذلك الأمر مع إضافة ظروف أخرى مثل: وجود ذباب أو بعوض،أو أحاديث وضجيج في الغرفة المجاورة.. إلخ...

تمرين رقم: ٧٥

أن أدخل إلى غرفة ما حيث يتمدد هناك:

(١) مريض. (٢) ميِّت..

بنهاية التمرين يوجِّه المدرس الأسئلة للدّارسين مستفسراً كيف استطاعوا تبرير هذه المهمة التي قاموا بها (مثلاً: لماذا دخل إلى الغرفة؟من هذا المريض؟ ما هو مرضه؟... إلخ...

تمرين رقم: ٧٦

أن أجلس صيفاً في حديقة عامة. حرٌّ شديد.

- **توجيهات منهجية**: في هذا التمرين غالباً ما يلجأ الدارسون إلى الاستعراض الكاذب لإظهار الحرّ الشديد: فالدارس ودون أن يحدد في البداية أي عناصر للانتباه، أو أن يحدد لنفسه أية (مهام ملحقة)، يبدأ باستعراض أنه يعاني من الحرّ الشديد، فيبدأ بتحريك يديه أمام وجهه، يمسح العرق بمنديل... ويبدو مضطرباً إلخ...

ويقوم بكل تلك الأفعال بشكل خالٍ من الصدق، ومليء بالاستعراض الكاذب وبشكل خارجي بحت ودون أن يكون لديه أية حاجة داخلية للقيام بتلك الأفعال.

ويمكن للمدرس هنا أن يشرح وبدقة (مستخدماً هذا المثال)، كيف تتوالى الأفعال الحقيقيّة بشكل منطقي ومتسلسل، وكيف نحدد عناصر الانتباه المناسبة والضرورية، انطلاقاً من الإحساس الصادق بالظروف المحيطة. ويجب قبل كل شيء أن نأخذ بعين الاعتبار، الظرف الأساسي وهو الحرّ الشديد.

إذا تذكرنا الحرّ الشديد، فسنرغب بتحرير جسدنا من أي توتر عضلي، وجعل عضلاتنا في حالة استرخاء شبه كامل. (انظر إلى تمارين قسم الحرية العضلية).

طبعاً ومع الاسترخاء تأتي حالة الكسل، حالة نصف النوم...

ليس هناك رغبة في أي حركة زائدة..ياقة القميص تلتصق بالرقبة، فنشعر بالضيق وبرغبة في إبعادها قليلاً. كذلك القميص يبدأ بالالتصاق من

ناحية الظهر.. بعد هذا يمكن أن يكون عنصر الانتباه هو ذلك الإحساس المزعج الذي تركته ذبابة حطّت على خدنا للتو ثم طارت.

وحسبما تقول المهمة، يجب ألا نغادر المكان. ومن هنا يأتي إحساس الانتظار المقيت ونرغب بالتالي أن نسلي أنفسنا فيكون أي شيء في المحيط مهما كان سخيفاً هو عنصر انتباه جديد. ها نحن نلحظ دودة تدبّ على حذائنا. فنخلعه... ونلحظ عصفوراً يحط، فنراقبه... ها هو يطير مجدداً... نتابعه بالنظر إلخ...

في هذا التمرين ،من الضروري جداً أن نأخذ في البداية وبسرعة أول عنصر انتباه. إذ أن عناصر الانتباه الأخرى، ستتوالى تباعاً وبشكل تلقائي.

ومما سبق فإننا نعرف أن عنصر الانتباه، يمكن أن يكون أي شيء موجود في الغرفة مثلاً: بقعة على الأرض،مقبض الباب. لكننا وبالنظر إلى عنصر الانتباه (بقعة، مقبض) كما هو عليه فإننا نُعمل معه خيالنا و نقيم لأنفسنا معه علاقة (كما لو) أنه طير أو إوزّة أو حافلة.. إلخ.

إن خيالنا الإبداعي الحر والمنطلق، والذي يسمح لنا وبشكل مستمر أن نجد لأنفسنا وفي كل مرة عناصر انتباه جديدة، يتيح لنا كذلك اكتشاف أفعال جديدة في علاقتنا مع تلك العناصر. وبهذا فإننا نستطيع أن نقوم بهذا التمرين طويلاً وبشكل صادق ومنسجم وحياتي ناقلين في لحظة، معلومات دقيقة عن حالتنا وسلوكنا الإنساني في طقس حار.

تمرين رقم: ٧٧

أن تجلس في حديقة في فصل الشتاء (برد شديد).

تمرين رقم ٧٨

أن تقف أمام واجهة حانوت مليء بالمأكولات اللذيذة وأنت جائع.

تمرين رقم: ٧٩

أن تنتظر الحافلة.

تمرين رقم: ٨٠ (عن التبديل السريع للإيقاع)

أن تمشي شارد الذهن وفجأة تجد محفظة نقود.

تمرين رقم: ٨١

أن تكتشف ضياع محفظة نقودك.

تمرين رقم: ٨٢

أن تتلقى برقيّة:

(١) بسعادة (٢) بأسى.

القسم الخامس

الإحساس بالحقيقة (الصادق) والتحكّم بالنفس

الجلسة السابعة:

في حياتنا قلما نتحكم بأفعالنا اليومية البسيطة، فنحن نعرف تماماً أننا إذا احتجنا أن نسأل (كم الساعة خوفاً من أن نتأخر، فإننا نفعل ذلك بكل صدق وبساطة ولن يكون في صوتنا أية نبرة كاذبة أو مصطنعة، ذلك لأننا وبشكل (جدّي) مهتمون بالوقت ولا نريد أن نتأخر.

أو إذا أردنا أن نكنس الأرض فإننا نأخذ المكنسة وببساطة نبدأ الكنس مهتمين فقط في تنظيف الأرض من القمامة.

وأثناء قيامنا بهذا الفعل، لا نهتم أبداً بالشكل، لا نراقب حركاتنا، أي أننا لا نسأل أنفسنا مثلاً: كيف سألفظ السؤال عن الوقت؟! أو كيف سأحرّك يدي في عملية الكنس؟

ولكننا إذا أردنا أن نقلّد أحدهم، أو أن نخدع أحدهم بلعبةٍ ما، فسرعان ما يظهر لدينا ما يسمى بـــ(إحساس الحقيقة).

حين نكذب في الحياة، فإننا نراقب لا بل ونسيطر على كل تصرفاتنا لنتأكد فيما لو كان كذبنا هذا يشبه الحقيقة، وهل نجحنا في جعل من يسمعنا مصدقاً لما نقوله أو نفعله أم لا.

وإذا كان هذا التحكم الذاتي أو هذه المراقبة الذاتية للتصرفات تظهر في الحياة فقط حين نقلّد أحداً ما أو نكذب، فإنها على الخشبة تكون حاضرة طوال الوقت.

إن إحساس الحقيقة الذي يتحكم بأداء الممثل، يجب أن يكون حاضراً طوال تواجده أمام الجمهور.

ولكن هذا التحكم الذاتي، يجب ألا يعيق عمل الممثل بل على العكس يجب أن يساعده.

وبالمناسبة، فهناك حالات يمكن أن يشكل هذا التحكم الذاتي عائقاً أمام الأداء الحرّ الصحيح وهي:

١) عند الإحساس الزائد بالجمهور. حين يصبح عنصر الانتباه لدى الممثل، هو ردة فعل الجمهور في الصالة، فيبدأ الممثل بالمبالغة في الأداء أو ما يسمى الأداء (لإرضاء الجمهور) ويكون تحكمه الذاتي بتصرفاته، قائماً ليس على إحساس الحقيقة، وإنما على إرضاء غروره كممثل. أو لأجل ما يسمى في لغة الممثلين (النجاح الرخيص).

٢) والحالة الثانية: أن يصل الإحساس بالحقيقة إلى حدّ الهستيريا.

ويأتي هذا من الرغبة الزائدة لدى الممثل ،في أن يكون حقيقياً صادقاً قريباً من الحياة، فتدفعه هذه الرغبة إلى أحاسيس حقيقية ودموع حقيقية إلخ.. فينسى تماماً أنه على الخشبة ويضيع أي تحكمٍ ذاتي.

٣) الحالة الثالثة: وهي خوف الممثل من أن يبدو مبالغاً بأفعاله، أو خوفه من ألا يصدقه الجمهور، فيبدأ بكبح حريته واختصار أفعاله.

٤) الحالة الرابعة: هي عدم نضج الإحساس بالحقيقة أو (الصدق). أي أن الممثل لا يستطيع أثناء أدائه التمييز بين الأداء الصادق وغير الصادق، أي أنه لا يعرف متى يكذب.

- إحساس الحقيقة: هو قدرة الممثل على مقارنة الحقيقة على المسرح، مع الحقيقة في الحياة..

وإن قدرة الممثل على التمييز بين الصدق والكذب على الخشبة، يشبه إلى حدٍّ بعيد قدرة الموسيقي على التمييز وملاحظة الخطأ الموسيقي أو النشاز.

الذاكرة الخاصة بالأفعال الفيزيائية(الجسدية)

ذاكرة الأفعال الفيزيائية

إن إحساس الحقيقة لدى الممثل، قابل للتطوير والتعميق تماماً كقابلية تطور السمع لدى الموسيقيين. وذلك من خلال تمارين وتدريبات خاصة.

وتتلخص هذه التمارين،في أن الدارسين وبدون مواد حقيقية في أيديهم، يتعاملون وكأن هذه المواد موجودة فعلاً. لا بل ويجعلون من يراقبهم يقتنع تماماً، لا بل ويشعر بحجم وشكل الشيء، من خلال علاقتهم به. هذه التمارين تسمى بتمارين حول الذاكرة الفيزيائية (الجسديّة) للأفعال. وتعتبر من أفضل أساليب تطوير وتعزيز (التحكم الذاتي) على الخشبة.

وإذا كان على الطالب التعامل مع مادة أو شيء غير موجود، فلا بدّ لخياله أن يسعفه: ((أنا مع هذا الشيء أقوم بـــ كذا وكذا.. ثم كذا وكذا...)). وهنا فإن إحساس الحقيقة يسيطر على هذه العملية، يضبطها ويكمل السلسلة: ((أنا أتصرف مع الشيء كذا وكذا... ذلك لأنني أتخيل أنني أتعامل مع هذا الشيء الغير موجود كما لو أنه فعلاً موجود)).

في هذه التمارين، نمرُّ على كلِّ ما تقدم:

١) الانتباه يجب أن يكون شديداً وموجَّهاً تماماً إلى العنصر (الشيء) المعطى.

٢) الحرية العضلية: يجب أن تظهر على الوجه (يمكن قراءتها على الوجه).

٣) إن أي علاقة أو فعل نقوم به أثناء تعاملنا مع الشيء أو العنصر، يجب بالضرورة أن يكون مبرراً.

٤) القدرة على التعامل مع ما هو غير حقيقي (كما لو) أنه حقيقي. (الإيمان المسرحي). وهنا يمكن تدريب هذه القدرة بشكل كبير، إذ أننا نتعامل مع شيء غير موجود أصلاً!!. بالإضافة إلى هذا فإن تمارين ذاكرة الأفعال (الجسديّة) الفيزيائية تساعد على تطوير:

٥) حسّ المراقبة والملاحظة.

٦) الذاكرة الحسّية.

٧) القدرة على إيجاد التفصيل المميَّز في التعامل مع الشيء أو المادة التي بين أيدينا.

٨) إن تطوير القدرة على التعامل مع المواد غير الموجودة، على أنها موجودة، يعلِّم ويساعد الدارسين على التعامل بسهولة وحرية مع الإكسسوارات، والأدوات والملابس المسرحية.

إن البند الأخير ذو أهمية كبيرة، فجميع الدارسين يذكرون الآن كم صَعُبَ عليهم في البداية،التعامل مع المواد حتى الحقيقية منها على الخشبة. كأنْ نصبَّ كأساً من الشاي أو كأس نبيذ، أو أن نشعل سيجارة... إلخ

ويأتي هذا، من أن المواد التي يتعامل معها الممثل في الحياة بسهولة وحرية، تتحول برمتها على الخشبة وأمام الجمهور، إلى عوائق حقيقية.

يكتشف الممثل برعب شديد أنه نسي فجأة كيف يقوم بهذه الأفعال الفيزيائية. ويكتشف أنه بحاجة إلى (إعادة التعرف) على كل هذه المواد والأفعال الفيزيائية.

ففي (الحياة) يستطيع بحريّة وبساطة أن يسكب لنفسه الشاي مثلاً دون أن يتأثر، أو يضيِّع هذه العفوية الحياتية، ودون أن يقطع سيل اهتماماته الأخرى في تلك اللحظة.

أما على الخشبة، فإن هذه السلسلة من الأفعال تبدو له طويلة ومقلقة وصعبة ولربما مرعبة.

لذا فإننا نلاحظ على الدارسين، أنهم غالباً ما يصبون الشاي أو النبيذ بسرعة فلا يكون في الكأس سوى قطرتين! ليسارعوا في إعطاء الشريك كأس الشاي فارغاً! لكن الشريك يتعامل معه وكأنه مليء، لاعناً الشاي ومن يشربونه.

وسبب هذا السلوك، هو أن الدارس (الطالب) كان:

(١) متوتراً عضلياً وقلقاً، وفاقداً لعنصر الانتباه الصحيح... إلخ.. بالإضافة إلى هذا، فإن غياب التدريب الجيد على الأفعال الفيزيائية أمام الجمهور، يلعب الدور الأهم في هذا السلوك.

لذلك فإن التدريبات الخاصة بذاكرة الأفعال الفيزيائية، تنمّي وتطِّور سهولة التعامل مع الأدوات على الخشبة.

إن أهمية هذه التمارين تكمن في أنها تحوي أصول وجذور فن الممثل، وهي الإيمان المسرحي، التعامل مع ماهو شرطي كحقيقة.

شروح تمهيدية

أثناء القيام بهذه التمارين، يجب أن نحاول تذكُّر :أحجام المواد، أوزانها، شكلها، مما صنعت.

إن إيجاد التفصيل اللازم أهم و أغلى ما في الفن بشكل عام. إنه التفصيل الذي يجعل المشاهد يتصور حالاً المادة برمتها، يجعله يصّدق تماماً علاقتنا مع هذه المادة. لربما كانت التفاصيل المكتشفة قليلة لكنها يجب أن تكون (جيدة) أي أن تعبر بصدق عن جوهر الشيء أو المادة.

وهكذا فإن قدرة الدارس على اختيار التفصيل الجيد، والتعبير عن جوهر المادة المعطاة، والتعامل معها بصدق،كلها تحدد مستوى الموهبة والإبداع لديه.

أثناء تنفيذ التمارين يجب ألا نتسرع أبداً.. ولتكن جميع الحركات فاحصة دقيقة، وكأننا نتذكرها من جديد.

في البداية يمكن أن نتدرب على أشياء حقيقية موجودة فعلاً، محاولين تذكر: حجمها، وزنها، ملمسها، شكلها، توضّعها بالنسبة إلينا... إلخ. وأن نحدد علاقتنا معها. مثلاً (علاقتنا بما هو: مبلل ــ قذرــ حلو ــ شائك ــ هش. إلخ).

يراقب المدرس مع الطلاب الباقين،الدارس الذي ينفذ التمرين، محاولين تحديد الأماكن التيِّ كذب فيها أو استعرض مثلاً. وتحديد الأماكن التي تعامل فيها مع المادة بشكل جيد ومقنع. كذلك يجب أن نشير إلى كل تفصيل جيّد موجهين إليه اهتمام الطلاب الآخرين الذين يشاهدون هذا التمرين. كذلك يمكن السماح بإعادة العمل على الأجزاء من التمرين التي لم تسر كما يجب.

إن تمارين ذاكرة الأفعال الفيزيائية، ذات أهمية تربوية كبيرة ،لذا ينصح بالعودة إليها حتى بعد المرور على الأقسام اللاحقة.

تمارين عملية

ضمن قسم «إحساس بالحقيقة والتحكم الذاتي»

تمارين عن ذاكرة الأفعال الفيزيائية

- **خط سير العمل:**

يطلب المدرِّس من أحد الطلاب، أن يخرج إلى الخشبة،ثم يوكل إليه مهمة ما، وفي ذات الوقت يطلب من طالبين أو ثلاث، أن يفكروا لأنفسهم بمهام أخرى كي يخرجوا بعده بالتوالي...

إن جميع المشاهد التي تقدم بشكل جيد، هي التي يمكن العمل عليها. بل ويمكن للطلاب هنا العمل عليها في المنزل. كي يعرضوها في الدرس القادم للمعالجة.

إن كل المتطلبات المسرحية التي مرّت معنا في الأقسام السابقة (الصدق -تركيز الانتباه ــ أن أكون وحيداً بحضور الآخرين) سيتم المحاسبة عليها أثناء التمارين.

ومع نهاية هذا التمرين، لابد من إشراك الدارسين الذين شاهدوا التمرين، من خلال نقدهم لكل تفاصيل التمرين.

مما يطِّور لديهم الإحساس النقدي، والذائقة الفنيّة. ويدرِّب كذلك الانتباه ودقة الملاحظة.

إن نجاح أي تمرين من هذه التمارين، مقرون حكماً بمستوى قربه من الحياة اليومية الفعلية. أي أن تكون الأفعال هي ذاتها كما في الحياة لا زيادة ولا نقصاناً.

معتمدين في هذا على (إحساس الحقيقة) والذي شبهناه سابقاً بالأذن الموسيقية التي تميِّز حالاً أي نشاز موسيقي.

تمرين رقم: ٨٣

أن أعصر خرقة قذرة أخرجناها للتو من الدلو، ثم ننشرها كي تجف.

تمرين رقم ٨٤

أن أغلّف بضاعة ما...

تمرين رقم: ٨٥

أن أنظِّف حذائي.

تمرين رقم: ٨٦

أن أشحذ قطعة معدنية.

تمرين رقم: ٨٧

أن أغسل حذائي .

تمرين رقم: ٨٨

أن أنشر بالمنشار، شيئاً ما.

تمرين رقم: ٨٩

أن أنظّف الغبار.

تمرين رقم: ٩٠

أن أطوي رسالة .ألصق الظرف. ثم أضعها في الصندوق.

تمرين رقم ٩١

أن أخرج الدلو من البئر.

تمرين رقم: ٩٢

أن أطوي غطاء السرير.

تمرين رقم: ٩٣

أن أفتح صندوقاً، وأخرج منه عدة أشياء.

تمرين رقم: ٩٤: أن أقطع زجاجاً بآلة حادة.

تمرين رقم ٩٥: أن أجلّد كتاباً بجلدة كرتونية.

تمرين رقم ٩٦: أن أغسل وأجفف كأساً..

تمرين رقم: ٩٧: أن أحيك شيئاً ما.

تمرين رقم ٩٨: أن أرفأ (أرقع) ثوباً.

تمرين رقم ٩٩: أن أثبت زراً في قميص.

تمرين رقم ١٠٠: أن أكنس الأرض وأجمع الكناسة .

تمرين رقم: ١٠١: أن أقصّ وألصق (أن أحضِّر جريدة حائط مثلاً).

تمرين رقم: ١٠٢: أن أكوي ملابسي

تمرين رقم ١٠٣: أن أدهن الجدران.

تمرين رقم: ١٠٤: أن أسكب الشاي من السماور (الإبريق).

تمرين رقم: ١٠٥: أن أضع الإبريق على النار.

تمرين رقم ١٠٦: أن أخيط على آلة الخياطة.

تمرين رقم: ١٠٧: أن أصلح حذائي.

تمرين رقم ١٠٨: أن أصلح المواسير (صنبور الماء) .

تمرين رقم: ١٠٩: أن أحمِّم طفلاً.

تمرين رقم: ١١٠: أن أُسرِّح شعري.

تمرين رقم: ١١١: أن أقلي بيضاً.

تمرين رقم ١١٢: أن أقلي البطاطا.

تمرين رقم: ١١٣: أن أسكب الوقود في البابور..

تمرين رقم: ١١٤: أن ألبس سترة جديدة.

تمرين رقم: ١١٥: أن أخلع المعطف.

تمرين رقم: ١١٦: أن أخلع المعطف المبلل.

تمرين رقم: ١١٧: أن أخلع حذائي.

تمرين رقم: ١١٨: أن ألبس حذائي.

تمرين رقم: ١١٩: أن أنظِّف أسناني.

تمرين رقم: ١٢٠: أن أحلق ذقني.

تمرين رقم: ١٢١: أن ألعب بالكرة.

تمرين رقم: ١٢٢: أن أغسل ثيابي.

تمرين رقم: ١٢٣: أن أُحَضِّر الفطائر.

تمرين رقم: ١٢٤: أن أدور فرَّامة اللحم اليدوية.

تمرين رقم ١٢٥: أن أعزف على البيانو.

تمرين رقم: ١٢٦: أن أفصِّل فستاناً.

تمرين رقم١٢٧: أن أغلي الفاكهة لصنع المربىَّ.

تمرين رقم: ١٢٨: أن أزيت مفاصل النافذة.

تمرين رقم: ١٢٩ : أن أحضرٍ دواءً في الصيدلية.

تمرين رقم ١٣٠: أن أنظف فستاناً.

تمرين رقم: ١٣١: أن أملأ المصباح بالوقود وأضيئه.

تمرين رقم: ١٣٢: أن أرسم تصميماً هندسياً ما.

تمرين رقم: ١٣٣: أن أغسل شعري.

تمرين رقم: ١٣٤: أن أقلي الفطائر.

تمرين رقم: ١٣٥: أن أسكب المربى من العلبة في الصحن.

تمرين رقم: ١٣٦: أن أكتب على الآلة الكاتبة.

التغلُّب على العوائق الفيزيائية

تمرين رقم: ١٣٧: أن أزيح أكوام الثلج باستخدام المجرفة.

تمرين رقم: ١٣٨: أن أقطع الحطب.

تمرين رقم: ١٣٩: أن أدوِّر شيئاً ما(برغي مثلاً).

تمرين رقم: ١٤٠: أن أدق إسفيناً.

تمرين رقم: ١٤١: أن أمسح الأرض (بملمع للأرضيات).

تمرين رقم: ١٤٢: أن أزيح الخزانة أو الصندوق. إلخ..

تمرين رقم: ١٤٣: أن أحمل ثقلاً ما...

تمرين رقم: ١٤٤: أن أرفع ثقلاً ما...

تمرين رقم ١٤٥: أنقل ثقلاً ما...

تمرين رقم: ١٤٦: أن أسحب ثقلاً ما.

تمارين حول ذاكرة الأفعال الفيزيائية وتقييم الظروف (الحدث)

تمرين رقم: ١٤٧: أن أنظم الخرز في خيط، وهناك قط يضايقني.

تمرين رقم: ١٤٨: أن أقوم بطلاء الجدار مرتدياً ثياباً جديدة ،ثم أكتشف أن ملابسي قد تلطخت بالطلاء.

تمرين رقم:١٤٩: أن أشذِّب قلم الرصاص، ثم أجرح بالصدفة إصبعي، فألفّه بالضماد.

تمرين رقم: ١٥٠: أن أشرب الكحول، ثم آكل بعده شيئاً ما ،ثم يأتي من لا رغبة لي بقدومه.

تمرين رقم: ١٥١: أن أقلي بيضاً وهناك كلب منزلي يعيقني ،ثم أكتشف في النهاية أن الكلب أكل البيض إلخ...

تمرين رقم: ١٥٢: أن أكوي الشراشف وفي ذات الوقت يغلي الحليب، الذي يفور بعد ذلك... إلخ.

التمارين المتكررة الخاصة بالأقسام السابقة

الصدق والتبرير -تقييم الظروف، تغيير الإيقاع

تمرين رقم: ١٥٣

أن أقوم بثلاثة أفعال مبرَّرة:

(١) الدخول السريع إلى الغرفة

(٢) العودة

(٣) الاقتراب من النافذة.

- توجيهات منهجية.

كل تمرين من هذه التمارين يمكن أن يقوم به كل الدارسين، لكن المبرِّر هنا يختلف.

خطة سير العمل:

(١) يتم بداية، الإعلان عن كامل شروط المهمة. يقوم بتنفيذ المهمة أولاً من وجد المبرِّر المنطقي لهذه الأفعال.يبدأ الدارس بتنفيذ التمرين، فيقوم بالأفعال وينهي التمرين بنفسه، ثم يحدثنا كيف قام بتبريرها جميعاً.

على ألا يقوم الدارس بتلك الأفعال على أنها حدثت بالصدفة وبشكل حيادي، لا بل أن القيام بتلك الأفعال، تحكمه الضرورة والحاجة ويضبطه المنطق.

فمثلاً أثناء القيام بالأفعال التالية:

(١)أسقطُ الكرسي (٢)أشعلُ عود ثقاب (٣)أقرأ رسالة.

من المهم والضروري أن يكون تبرير كل فعل من الأفعال، مرتبطاً بتبرير الأفعال التي تليه أو تسبقه.

أي أنني: أسقط الكرسي بمبرِّر ما، فلا يأتي بعده إشعال عود الثقاب مجرد (صدفة) لا أبداً! بل يجب أن يكون المبرر في إشعال عود الثقاب ،مرتبطاً أو منسجماً مع إسقاط الكرسي وله علاقة به.. كذلك قراءة الرسالة. إني أقرؤها، لأن كل الأفعال التي سبقت أدت بالنتيجة إلى فعل القراءة.

من البديهي أن يقوم الدارس أثناء انتقاله من الفعل الأول إلى الثاني ،أو من الثاني إلى الثالث، بسلسلة من الأفعال الأخرى.و لكن يجب التأكيد على أن الأفعال الثلاثة المطلوبة يجب أن تكون رئيسية.

لا بد للمدرِّس أن يأخذ بعين الاعتبار، أن هذا التمرين سيكون أشد صعوبة على الطلاب الذين جاء دورهم آخِراً.

وإذا حدث وتكرر ذات التبرير لدى أكثر من طالب، فإن هذا لا يستدعي بالضرورة إيقاف التمرين، لا بل يمكن أن يعطى الدارسون فرصة إعادة التمرين ،أو إجراء تعديل على أفعالهم. فهناك فائدة من عملية التنفيذ على الأقل في تطوير القدرة على تقييم الحدث،تغيير الإيقاع الداخلي، والقدرة على التبرير وإعمال الخيال... إلخ.

تمرين رقم: ١٥٤

(١) أسقطُ الكرسي (٢) أشعل عود ثقاب (٣) أقرأ الرسالة.

تمرين رقم: ١٥٥

(١) أن أتسلل (٢) أن أرمي منديلاً (٣) أن أصفِّر.

تمرين رقم: ١٥٦

(١) أزيح الكرسي (٢) أمزِّق ورقةً (٣) أشذِّب قلم الرصاص (٤) استلقى.

تمرين رقم ١٥٧

(١) أخلع القبعة (٢)أتصفَّح الجريدة (٣)أرتدي القبعة.

تمرين رقم ١٥٨

ذات التمرين السابق ولكن بالعكس.

تمرين رقم: ١٥٩

(١) أتلَقَّف الآنية الزجاجية (٢)أتأمّل الخزانة (٣)أختبئ.

تمرين رقم: ١٦٠

(١) أدقُّ بيدي على الجدار (٢)أشتمَّ الهواء (٣) أحلُّ أزراري (٤)أذهب.. إلخ.

- توجيهات منهجية:

في مرحلة متقدمة، بالإمكان أن يطلب كل دارس من زميله، تبرير الأفعال التي يختارها هو. شريطة ألا يحدد له حالة الفعل كأن يقول له مثلاً: اركضْ خائفاً. أو اضحك. يمكن أن نقترح على زميلنا فقط الأفعال الحرة دون أن نقيِّده بأية أحاسيس أو نفرض عليه مشاعر و عواطف أياً كانت.ويعود هذا إلى أسباب سنكتشفها في القسم التالي.

القسم السادس

المهّمة المسرحية (الفرضّية) والإحساس.

الجلسة الثامنة:

الفعل المسرحي.

لنتذكر في السابق حين درسنا في قسم (الانتباه) سلوك الإنسان من خلال مثال، فقد اكتشفنا أن الإنسان دائماً (يفعل)، حتى في اللحظات التي يبدو فيها من الخارج ساكناً.

غالباً ما يخلط البعض بين (الحركة) و (الفعل)...

فأحيانا، وأمام عدد كبيرٍ من (الحركات) الخارجية، لا يوجد أي فعل تقريباً...

الحركة: هي الانتقال في الفراغ. أو هي مظهر من مظاهر تغيير الوضعية.

الفعل: نشاط (عمل) نوجِّهه إلى هدفٍ محدد.فإذا كان الفعل هو نشاط ظاهري خارجي يمكن أن نسميه (فعلاً خارجياً). أما إذا لم يظهر بشكل خارجي، فيمكن أن يسمى (فعلاً داخلياً).

إن الفعل الداخلي يظهر عادة على الوجه ،عند مايسعى الإنسان خلف هدفٍ ما. لنفرض أن هناك إنساناً يفكر في القيام بعمل ما، فإنه من الخارج

يبدو ساكناً حتى تحين تلك اللحظة التي يحزم فيها أمره للقيام بما فكرّ به، فيتحرك..

والسؤال هنا، ما هي أكثر اللحظات التي قام فيها بـــ(الفعل)؟أثناء الحركة؟ أم أثناء التفكير؟

في الحقيقة،من الصعب التحديد. مع العلم أنه لولا الفعل الداخلي (التفكير)، لما كان هناك أي فعل خارجي (النهوض والحركة).

إن القيام بالفعل على الخشبة، يختلف عنه في الحياة. ففي الحياة يقوم الإنسان أحياناً بالأفعال بشكل واعٍ ومدرك، وفي بعض الأحيان يقوم بها بشكل غير مدرك،أي (دون التفكير بها)...

أما على الخشبة، فالممثل ملزم دائماً أن يعرف أولاً: ما الذي يفعله، وثانياً لأي شيء ولأجل أي هدف يقوم بالفعل.وبتعبير آخر: يجب على الممثل معرفة مهمته المسرحية بدقة.

- ما هي المهمة المسرحية؟

- **المهمة المسرحية**: هي سلسلة الأفعال التي تقوم بها الشخصية، والموجهة جميعها إلى هدفٍ محدد. وفي المهمة المسرحية ثلاثة عناصر:

(١) الفعل- أجيبُ عن سؤال: «ما الذي أفعله؟».

(٢) الرغبة-أجيب عن سؤال: «ما الذي أريده؟» أو «لأي شيء أفعل هذا؟».

(٣) الوسيلة- أجيب عن سؤال: «كيف سأفعل؟..» (الكيفية).

إن الفعل والرغبة هما شرط المهمة المسرحية.أما الوسيلة فهي حّل المهمة المسرحية. هي شكلُ تنفيذ الفعل المفترض أو المطلوب.هي الشكل الخارجي للفعل (إشارة، نبرة صوت...)

إن شرط المهمة المسرحية (ما الذي أفعله ولأي شيء)، هو ما يجب على الممثل أن يضعه دائماً نصب عينيه وبشكل واع وإرادي. قبل أن يقوم

بأي فعل، يجب أن يحدد الهدف. أن يعرف ما الذي تريد هذه الشخصية بلوغه.

تنفيذ المهمة (الوسيلة): إن الكيفية تُخلق وحدها أثناء القيام بالفعل. لذلك يجب ألا نسأل كيف سأقوم بالفعل؟ بأي شكل سَأقوم بالفعل؟. فالمهمة تحكمها الظروف المفروضة (المعطاة).

إن تقييم الظروف المفروضة، هو سلسلة متوالية من المهام. فالرغبة (ما الذي أريده؟) وتأثير الشريك على السلوك الذي أقوم به،كلها تحدد الصبغة الأساسية لإيقاع تنفيذي لجميع المهام.

كيف أجد الوسيلة؟ إنها لحظة إبداعية. وبالتالي فإنها تستدعي وجود كل العناصر الخاصة بالحالة الإبداعية. (الانتباه-الحرية العضلية-التبرير.. إلخ) وكلما كانت شروط المهمة محددة بدقة ووضوح (أي ما الذي أفعله، ولأي شيء؟)، وكانت الظروف المفروضة مبرَّرة، كَلما سَهُلَ إيجاد الوسيلة أو كيفية تنفيذ المهمة.

لنأخذ على سبيل المثال،أبسط الأفعال لنرى كيف ستختلف (الكيفية) باختلاف الرغبة (لأي شيء):

(١) - الفعل: أفتحُ الباب.

- الرغبة: لكي يدخل الهواء إلى الغرفة.

(٢) - الفعل: أفتح الباب.

- الرغبة: لأسمع حديثاً يدور في الغرفة المجاورة.

(٣) - الفعل: أفتح الباب.

- الرغبة: كي أستقبل صديقي.

(٤) - الفعل: أفتح الباب.

- الرغبة: لكي أنجو بنفسي.

(٥)- الفعل: أفتح الباب.

- الرغبة: لأقبض على أحدهم متلبساً.

ألم يتضح أن الكيفية، أي شكل تنفيذ المهمة، لا بل وإيقاع الفعل سيتغيران في كل مرة يختلف فيها هدف القيام بالفعل؟!

كذلك فإن الظروف الملحقة بالظروف المفروضة، تؤثر على شكل وسمة تنفيذ المهمة (الكيفية) والتي سرعان ما يبرّرها الممثل.

فإذا أضفنا مثلاً إلى الفعل الثالث، أن صديقي الذي أفتح له الباب، لم أره من سنين عديدة. وخلال هذه المدة لم أجب على رسائله الكثيرة. فإن هذه الظروف الملحقة، ستؤثر بالتأكيد على كيفية تنفيذي للمهمة. فلربما وقبل فتح الباب، أتأخر قليلاً لأقول له من خلف الباب مازحاً: ألن تقتلني؟ أو أفتح له الباب و أختبئ ثم أفاجئه من الخلف. أو لربما وبشكل ومبالغ به أقَعُ على ركبتيَّ قائلاً: لا تقطع رأسي أعترف بأني قصَّرت!!.

إن النوعية الفنيّة للكيفية، مرتبطة بشكل وثيق بقوة تبرير كل الظروف المعطاة: المكان، الزمان، الشخصية.. إلخ.

إن فنيّة الـــ(كيفيّة) وصدقها وتميّزها وسهولتها، هي التي تخبرنا وتكشف لنا عن خيال الممثل الإبداعي في التنفيذ، عن ذوقه الفنيّ وكرهه الشديد للأساليب الجاهزة (الكليشيه) كذلك مستوى موهبته وعمق إبداعه المسرحي.

من الأمثلة الخمسة السابقة، نلاحظ أن عنصر (الرغبة) ماذا أريد؟ ما الذي أسعى لتحقيقه؟ بماذا يتلخّص هدفي؟، يعتبر أحد أهم عناصر المهمة المسرحية. ولكن كيف يمكننا أن نحدد ماذا أريد وفي أي لحظة؟.

لأجل هذا يجب أن نعرف ماذا تريد (الشخصية) في هذه اللحظة أو تلك، ثم نجعل هذه الرغبة هي رغبتنا نحن.

تحديد المهمة المسرحية: هذا يعني أن نفهم ما الذي تريده الشخصية،و ما هو هدفها الذي لأجله تقوم بهذا الفعل أو ذاك.

وينبغي على الممثل ألاّ يفكر بما تريده الشخصية بشكل منفصل عن ذاته، كأن يقول مثلاً: الشخصية تريد كذا وكذا.. وهدفها هو كذا... وإنما يجب أن يكون للممثل القدرة على جعل رغبات الشخصية وأهدافها،هي رغباته وأهدافه «أنا أريد كذا وكذا... فأقوم بـــكذا وكذا...».

إن مستوى فنيّة الممثل، تحددها القدرة على أن يريد فعلاً ما تريده الشخصية. لذا فالممثل يحاول وعلى طول الخط، أن يبقي نفسه ضمن الظروف المفروضة. وكأنما يقول لنفسه «لو أني أصبحت هذا الشخص (الشخصية التي يقوم بأدائها) و وضِعت بظروف كهذه، فإني سأرغب بكذا وكذا... ولسلكتُ هذا السلوك ولقمتُ بتلك الأفعال» تلك الأفعال تنسكب من (الرغبة) أي مما أريد أن أفعل.

إن الممثل الذي يمتلك ما يسمى بـــ الجاهزيّة الفنية ،هو الممثل الذي- وعلى طول الخط- (يريد أن يفعل) على الخشبة. فهو يطلق من خلال أفعاله هذه، الـــ«ماذا لو» الإبداعية التي تمزج الحياة الحقيقية الواقعية مع حياته المسرحية على الخشبة.

إن مدى أو مستوى الإقناع في أداء الممثل ،تحدد قوة هذه الـــ((لو)) أي مدى إيمانه في هذه الـــ(لو) على أنها حقيقة.

إن مستوى الحماس المسرحي، يحدده مستوى النشاط أثناء تنفيذ المهمة. وهو مستوى الغليان الداخلي للطاقة الفاعلة التي يحملها الممثل في حياته على الخشبة.

ممانعة الفعل المسرحيّ

إن الفعل المسرحي يحوز على اهتمام الجمهور ويحقق متعته ــ و هذا جوهر عمل الممثل المسرحي ــ فقط حين يتعرض هذا الفعل إلى ما يسمى بـــ ممانعة الفعل:

ممانعة الفعل المسرحي: هي مجموعة العوائق التي تظهر في طريق الشخصية، وتمنعها من تحقيق هدفها.

إن الفعل المسرحي الحقيقي يظهر، عندما يبدأ (الصراع) مع ما يمانع هذا الفعل. وأحياناً لا تظهر هذه الممانعة بشكل نشط وظاهر. فأي ممانعة يمكن أن تذكر في حالة: «أنتظر القطار في المحطة» مثلاً؟

ففي شروط هذه المهمة المسرحية،لا يوجد هناك أي موانع خارجية و ليس هناك أي حدث يذكر.

كيف نجد إذن ممانع الفعل؟ الصراع مع أي شيء؟!

إن الصراع في هذه الحالة سيكون داخلياً. فالنشاط سيظهر هنا في الصراع مع الزمن. في محاولة قتل الوقت، والذي يمضي ببطء لا يطاق.

مثال آخر: أريد السفر وأخشى أن أتأخر. أدخل إلى البيت مسرعاً لأخذ النقود، فأجد أن صديقي الذي أعيش معه، قد أقفل الدرج الذي يحوي النقود! وذهب ومعه المفاتيح.. إن الممانعة في هذه الحالة (خارجية). إنه الدرج المقفول.

وبالتالي فإن ممانعة الأفعال قد تكون كما سبق إما داخلية وإما خارجية. وبشكل عام فإنه لا وجود لمهمة مسرحية دون موانع للأفعال.

إن بدء الصراع مع الموانع هو الذي يولّد الفعل المسرحي، ويجعل تنفيذ المهمة المسرحية ممكناً. وهكذا فقد اكتشفنا مما سبق، أن أساس المهمة المسرحية هو (الرغبة والهدف) لذا فإن الفعل هو قبل كل شيء، عملٌ إراديّ. وبالتالي فإن المهام المسرحية يمكن أن تحدد فقط بالأفعال التي تعبِّر عن (عمل إرادي) وليس عن أحاسيس. وهنا أمثلة عن هذه الأفعال:

الإحساس	الفعل
(١)أبكي (أنا لا أريد ولكني أبكي).	(١)أخفف عن أواسي (أريد المواساة أولاً).
(٢)أشفق على...	(٢)أقنع.
(٣)أضيقُ ذرعاً.	(٣)أسأل.
(٤)أغضب.	(٤)أشكو...
(٥)أضحك.	(٥)أسخر من.
(٦)أتعذَّب..	(٦)آمر.
(٧)أفرح.	(٧).أطلب.
(٨)أخيف.	(٨)أنتظر.
(٩)أحبّ.	(٩)أبحث.
(١٠)اكره... إلخ.	(١٠)أتهكَّم. إلخ.

الإحساس المسرحي

الجلسة التاسعة:

لا يجوز أبداً أن تُحَدَّد في المهمة المسرحية أية أحاسيس! فمثلاً لا يجوز أن نقول للممثل «مثّل هنا اليأس، يجب هنا أن تقلق أكثر... أنا لا أشعر بيأسك..» إلخ.

إن مهمة من هذا النوع لا بد وأن تؤدي إلى الأسلوب الجاهز (الكليشية). فسرعان مايتذكر الممثل الشاب، أنه كي يجسد اليأس، لا بد وأن يأخذ رأسه بيديه، ويذرع الخشبة جيئة وذهاباً، صارخاً بوحشية وممزقاً ياقة قميصه ...إلخ

لكن هذا هو أساليب جاهزة!! وفوق كل هذا فهي تُنفَّذ بشكل خارجي بحت (غير مبررة من الداخل) وليس لها أي علاقة بالفن! وليس لها صلة بالحقيقة الفنيّة.

وبالمناسبة،إن الكليشيهات (أي الأساليب الجاهزة)، هي دائماً في خدمة الممثل. وتظهر حالاً في الوقت الذي يريد فيه الممثل أن يلعب إحساساً ما و لا يستطيع إيجاد الحالة الداخلية الخاصة بهذا الإحساس.

ما العمل إذن؟!!

قبل كل شيء، يجب أن نتفق أن الإحساس لا يمكن أن يعبَّر عنه على الخشبة بشكل (عام). أي مفهوم الإحساس.

لا يمكن أن (أفرح) بشكل مجرَّد... أو (أخاف) بشكل محض..إلخ. فمع اختلاف البشر واختلاف ظروفهم وحوادثهم،تختلف سعاداتهم وكذلك تتنوع مخاوفهم..إلخ

لا نستطيع على الخشبة أن نلعب (المفاهيم)، أي المفهوم العام الذي يجسد كل ما يتعلق بمفهوم السعادة مثلاً. أو حتى الخوف أو الكره.. إلخ

على الخشبة يمكننا أن نوصل فقط إحساساً محدداً ،مرتبطاً بسببٍ محددٍ أيضاً. مثلاً أن أفرح لقدوم الحافلة في الوقت المناسب، يختلف عن فرحي لقراءة خبر في الجريدة،أو عن فوز مسرحنا بمهرجان ما. كذلك يختلف عن فرحي بربح ورقة يا نصيب.

بالإضافة إلى ذلك، فإن أسلوب الفرح لسبب ما، سيختلف من شخص إلى آخر على الرغم من أن السبب واحد لم يتغير. وهذا مرتبط بالتركيبة الاجتماعية والنفسية لكل شخص.

والسؤال هنا: هل يمكن حفظ كل الأحاسيس المحددة بذاتها ؟ لا يمكن ذلك طبعاً، فهي لا تحصى.

وبالمناسبة فإن ممثلي الأساليب الجاهزة (الكليشية) يجب أن يكون في مخزونهم أمثلة مختلفة لتجسيد الأحاسيس. و يعود هذا إما لعدم امتلاكهم الطاقة الإبداعية الكافية،أو لنقص في الوقت اللازم لإنجاز العرض المسرحي، أو بسبب التربية المسرحية غير الصحيحة. لذلك فهم يتّبعون الأساليب (التقليدية) لإيصال الإحساس، الذي يتناسب إلى حد ما مع كل نمط «فالشخصية الكوميدية البسيطة: تضحك هكذا... والبطلة... هكذا... وأمّا البطل الشعبي.. فهكذا.

كيف نهرب إذن من الكليشية أو فنّ الأساليب الجاهزة؟!

لقد قلنا سابقاً إنَّ تقسيم الأحاسيس إلى أنواع وأصناف، ثم تخصيص شكل محدد دائماً لإظهار كل إحساس، هو أمر مستحيل.

إن كل إحساس لدى الإنسان في ظرف محدد، يمتلك شكلاً لا يتكرر. لذا يجب ألا نفكر أبداً كيف سنلعب هذا الإحساس أو ذاك، فالإحساس والشكل المناسب لإظهاره، يجب أن يأتيا بشكل ذاتي كنتيجة صراع المهمة المسرحية، مع موانعها. (موانع الفعل).

يجب ألا نلعب الإحساس، بل أن نلعب المهمة المسرحية. يجب أن نعرف (الرغبة) ماذا نريد، وبهذا و وفقاً لهذه الرغبة، نقوم بالفعل.

فلنتذكر المثال:

سوف أتأخر عن موعد القطار، وأنا بحاجة لنقود من الدُّرج.

كلما كان التبرير صادقاً (الحاجة الشديدة للنقود، أهمية السفر الكبيرة.. إلخ) وكلما صَعُبَ التغلُّب على الموانع و الصعوبات، كان فعلنا أكثر نشاطاً وحيوية.

وكلما كانت موانع الفعل أشدَّ وأكثر، كلما ظهرت – ولوحدها- الأحاسيس وبشكل أعمق، أثناء القيام بالفعل: (أنا أبحث عن المفتاح لم أجده، انزعجت، ثم غضبت من صديقي الذي أقفل الدرج وأخذ المفاتيح، ثم فرحت لإيجادي أسلوباً لفتح الدرج. ثم اكتشفت أن الأسلوب غير ناجع ،مما يزيد من انزعاجي أكثر من ذي قبل.. إلخ.. باختصار فإني سأمُّر بسلسلة من الأحاسيس المختلفة والتي لربما أحسستها فيما لو أني مررت بهكذا ظروف في الحياة الواقعية).

في هذا المثال لم يُفرض علينا إحساس محدد. ولكن، ماذا لو حَّددَ لنا الدور إحساساً ما؟. وليكن (اليأس)؟ كيف نصل إلى هذا الإحساس؟

بما أننا نعلم مسبقاً أن الأحاسيس لا يمكن أن تلعب كمفاهيم أي (بشكل عام) لذا فإننا نحدد: (إنسان في غرفة سجن إنفرادي) يجب أن يصل للجمهور أنه (يائس) بقوله جملة: «كل شيء انتهى!»

لنفترض أن المهمة المسرحية هي هذه: أن يوصل الممثل للجمهور إحساس اليأس.

ما الذي سنفعله إذن؟

يجب أن نترجم الإحساس المطلوب إلى لغة الفعل (لغة المهمة المسرحية) قبل كل شيء، ويجب أن نبرِّر كل شيء وبالتفصيل:

(١) ماالسبب الذي وجب سجن السجين لأجلهِ؟ من الذي قام بسجنهِ وفي أية ظروف؟

يجب أن نعرف لماذا وفي هذه اللحظة تحديداً، بدا له أن كل شيء قد انتهى؟

لربما في هذا اليوم وهذه الساعة كان يجب أن يلقي كلمة مهمة في اجتماع سّري للثوار، لكنه الآن معتقل ولا يستطيع أن يفعل شيئاً).

بعد ذلك يجب أن نفهم ما هي رغبة السجين الأساسية؛ ولنفرض أننا بَّررنا لهُ هكذا: هو يريد الهروب من السجن.

بعدها فلندع الممثل يقوم بالفعل ،باحثاً عن الطريقة المناسبة للهروب. ولأجل هذا يقوم بسلسلة من الأفعال الفيزيائية. (يفحص الباب، الشباك، الجدران، الأرض، السقف، في البداية بسرعة ثم بتأنٍ وبشكل تفصيلي إلخ..). وسيجرب طرق وأساليب مختلفة للهروب، لكنه وفي كل لحظة، وفي كل المراحل سيمر بموانع وعوائق لا يمكن اجتيازها.

وأثناء ذلك البحث، وكل تلك المحاولات، لا بد له من أن يمَّر بسلسلة متوالية من الأحاسيس والتي لربما أحسَّها الإنسان فيما لو مرّ بتلك الظروف. وهكذا فأثناء بحثه الحثيث ونتيجة فشل كل الأساليب والطرق، لابد له من أن يشعر أيضاً بالإحساس المطلوب وهو (اليأس). وهذا لن يكون هنا إحساساً جاهزاً خارجياً يستعرض اليأس، بل سيكون حتماً الإحساس المسرحي الحقيقي المبرَّر. الذي وبصدق لابد أن يُعدي الجمهور.

إن هذا الإحساس لن يكون تقليدياً جاهزاً (كليشية) حتى لو استخدم الممثل إشارة أو إيماءة أو حركةً، تتقاطع مع الأشكال الجاهزة لتجسيد اليأس.

وهذا المثال يشرح لنا بوضوح شديد، الأسلوب الصحيح للوصول إلى الإحساس المسرحي الصادق والمبرر.

في الحقيقة يمكن لأحدهم أن يعارضنا في هذا. فلربما لم يتح لنا فرصة المرور بسلسة من الأفعال و الأحاسيس أمام الجمهور، قبل الوصول إلى الإحساس المطلوب.

<u>إذن ما الذي سنفعله لو تطلَّبت الظروف المسرحية ألا نقوم بتلك الأفعال؟</u>

لنأخذ على سبيل المثال أصعب الظروف: تبدأ المسرحية بمشهد السجن. لدى فتح الستار، يظهر السجين جالساً وتبدو على وجهه أحاسيس اليأس.

-ما العمل إذا كان الممثل لم يقم بعد بأي فعل على الخشبة، و ليس لديه متسع من الوقت كي يعيش تلك الأحاسيس؟ وكيف نتفادى هنا (التمثيل) أو الاستعراض والكذب؟

تساعدنا في هذه الحالة، تمارين تشبه التمرين في الأعلى. فليقم الممثل أثناء التدريبات (البروفة) بسلسلة من التمرينات، والتي تترتَّب فيها المهام المسرحية بحيث يصل إلى الإحساس المطلوب منه في المسرحية. فالممثل يلزمه الوصول مرة واحدة على الأقل إلى الحالة المطلوبة كي يعود ويؤديها مرة أخرى، ولكن دون المرور هذه المرة بسلسلة المهام السابقة كلّها. وذلك أثناء البروفات التالية وكذلك العروض. بعدها سيقوم الممثل باستحضار تلك الحالة وتلك الأحاسيس قبل المشهد دون المرور. بسلسلة الأفعال الطويلة تلك التي سُمِح له بها أثناء البروفة.

فإذا نفَّذ الممثل (التمرين) بشكل جيد ووصل إلى إحساس اليأس، ثم لفظ جملة (كل شيء انتهى) بشكل مقنع صادق، يستطيع هنا أن يحفظ في ذاكرته

تلك الأفعال القصيرة البسيطة التي سبقت قوله الجملة، لا بل وأثناء قولها.بعدها سيكتفي الممثل أثناء العرض بالبدء بتلك الأفعال القصيرة البسيطة كي يصل إلى الإحساس المطلوب وبشكل تلقائي.

ويحدث هذا كله نتيجة الصلة الوثيقة بين تلك الأفعال البسيطة القصيرة، والذاكرة الخاصة بالمشاعر والأحاسيس لدى الممثل. هذه الصلة التي نتجت عن تمارين ما قبل الوصول إلى الإحساس. وهكذا ما لم يكن هناك فعل مسرحي، إذا لم يكن هناك صراع مع ما يمانع الفعل المسرحي، لن يكون هناك مسرح أصلاً.

إن المهمة المسرحية تجسد أساس الفعل المسرحي على الخشبة. وأهم عنصر من عناصر المهمة المسرحية هو رغبة الشخصية (ماذا تريد؟!)، والتي يحولها الممثل بأسلوبه الفنيّ لتكون رغبته هو.

إن الرغبة والظروف المُفترضة، هي التي تحدد الـــ (كيفيّة) أي الأسلوب والذي يُخلق فقط أثناء تنفيذ المهمة المسرحية وليس قبل هذا أبداً.

أثناء تنفيذ المهمة المسرحية، وأثناء الاصطدام مع ما يعيق أو يمنع الأفعال المسرحية، تبدأ الأحاسيس المطلوبة بالظهور.

إن التمارين التالية كما السابقة، تنفذ من وجهة نظر (الدارس)الذي يضع نَفْسَهُ في الظروف المفروضة ،ثم يحدد ما يريد (الرغبة) المشار لها في المهمة المسرحية. ومن خلال هذه الرغبة وما يتوافق معها (يقوم بالفعل).

التمارين العملية الخاصة بـــ قسم «المهمة المسرحية والإحساس»

نذكِّر الدارسين بعناصر المهمة المسرحية:

(١) الفعل (ما الذي أفعله؟).

(٢) الرغبة أو الهدف (لأي شيء أقوم بهذا الفعل).

(٣) أساليب أو شكل تنفيذ الفعل (الكيفية). أو (كيف أقوم بالفعل).

وتجدر الإشارة إلى أن (الإيقاع) وكذلك (الكيفية)، يتغيران وذلك بتغير العنصر الثاني من عناصر المهمة المسرحية وهو (لأي شيء أقوم بالفعل).

أما العنصر الثالث. (كيف) فيجب ألا نحدّده قبل تنفيذ المهمة بل يجب أن يخلق أثناء تنفيذ العنصرين الأول والثاني.

تمارين رقم: ١٦١-١٦٥

أجلس على الكرسي لكي:

(١) أقرأ المحاضرة (٢) آكل (٣) أدلي بأقوالي للمحقق (٤) أخضع لفحص طبّي.

(٥)أستريح قليلاً...إلخ.

تمارين رقم ١٦٦-١٧٠

أكتب رسالة لكي:

(١)أَمَزحَ مع أحدهم (٢)أُفرح أحدهم (٣)أدعو أحدهم للشفقة (٤)ألوم، أذم. (٥) أطلب شيئاً ما.

تمارين رقم ١٧١-١٧٣

أنظر في الجريدة لكي: (١)أرى مقالي الذي كتبته (٢) أقتل الوقت

(٣)أعرف موعد جنازة صديق.

تمارين رقم: ١٧٤-١٧٦

أتأمَّل كي: (١) أدرس شيئاً ما (٢) أشتري شيئاً ما (٣) أحفظ في ذاكرتي.

تمارين رقم: ١٧٧-١٧٩

أمشي لكي: (١) استَقبل (٢) أَطْرُد (٣) أدعو أحدهم للإجابة.

تمارين رقم: ١٨٠-١٨٣

أطرق الباب لكي: (١) أطلب السماح بالدخول (٢) أنادي أحدهم (٣) أحذر من الخطر (٤) يتوقف الضجيج في الغرفة المجاورة. إلخ.

تمارين رقم: ١٨٤-١٨٨.

أبحث كي (١) آكل (٢) أختبئ (٣)أتبرَّج (٤) أضرب أحدهم (٥) أدهش أحدهم بمفاجأة ما... إلخ.

تمارين رقم: ١٨٩-١٩١

اختبئ لكي أفرِّح أحدهم (٢) أمزح (٣)أفاجئ.

تمارين رقم: ١٩٢-١٩٩

انتظر لكي:

(١) أوضِّح موقفي من أحدهم (٢) أوجِّه تنبيها لأحدٍ ما (٣) أعتذر (٤) أخيف (٥) نذهب معاً (٦) أسافر (٧) كي يخفَّ ألمي (ألم في ساقي مثلاً). (٨) استقبل أحدهم.

تمارين رقم: ٢٠٠-٢٠٢.

أستريح لكي: (١) أتابع طريقي (٢) أمارس الرياضة (٣) أستحم.

تمارين رقم ٢٠٣-٢٠٦

أمشي لكي: (١)أتدفأ (٢)أليِّن مفاصلي (٣)أقتفي أثراً ما (٤)ينتبهوا إلى ملابسي الجديدة.

طبيعة الإحساس المسرحي

الجلسة العاشرة:

من مقالة لـــ(ب - ي- زاخافا) «طبيعة الأداء المسرحي»-المسرح والتأليف المسرحي رقم ٩. ١٩٣٣)-«في الإجابة عن سؤال: هل يجب على الممثل أن يتأثر بإحساس الشخصية؟ يمكننا القول نعم ولا: "لا" إذا قصدنا أن تؤثر الأحاسيس عليه كتأثيرها الحياتي في الحياة. و"نعم" إذا كان الحديث يدور حول. الإحساس الخاص الذي يتميز عن الحياتي بأنه «إحساس مسرحي».

وهنا لدينا كامل الحق في أن نقول إنَّ هناك شكلاً خاصاً (للتأثُّر والانفعال) الذي يمتلكه الممثل، والذي يميِّز الأداء على الخشبة (اللعبة المسرحية). و بالتالي يمكننا تحديد خصوصية التأثُّر والانفعال المسرحي وكذلك الإحساس المسرحي.

ماهو أصل ومنشأ التأثر والانفعال المسرحي، وما هي مزاياه الخاصة؟

إن خصوصية الانفعال المسرحيّ وقبل كل شيء هي أنه لا يتشكّل كما في الحياة تحت تأثير مؤثرات ومسببات حقيقية. إذ أننا نفتقد إلى هذا (المؤثر الحقيقي) على الخشبة، والذي يحرِّض بدوره الإحساس المطلوب(*).

(*) يمكن إعطاء هذه المحاضرة فقط إذا طلب الدارسون التعمق أكثر في السؤال عن الإحساس المسرحي والتأثر بالأحاسيس الشخصية. وذلك لأن المقالة كانت موجهة إلى أناسٍ على دراية بأسس علم النفس.

فالتأثُّر والانفعال المسرحي، يعتبر نتاجاً لمحرّضٍ إبداعيٍّ (داخلي) يأتي من الجهد الإبداعي لدى الممثل على ربط رد الفعل المطلوب بالمؤثر (غير الحقيقي) الموجود على الخشبة، وغير القادر وحده على تحريض رد الفعل ذاك أصلاً.

كأن يلمس الممثل شيئاً بارداً ويعطي ردَّ فعل تعرُّضه للحرق...

أو أن يشعر بخوف من تعرُّضٍ لخطر الموت أمام فوهة مسدسٍ (لعبة).

إذن ما هي مزايا هذا الجهد الإبداعي الداخلي، والذي بفضله يستحضر الممثل الإحساس المطلوب، بغياب كاملٍ للمؤثر الحقيقي؟!!

إن أي إحساس على الإطلاق، يمكن أن يولد إما كنتيجة لتأثير محرضٍ ما ينتقل ليؤثر في مكان محدد في الدماغ، وإما أن يأتي كنتيجة لنسخة تفصيلية موجودة في الدماغ،أي نتيجة لتدفق في الطاقة العصبية في مكان محددٍ من الدماغ، والذي تم تحريضه ليس من عضو حسيّ مستقبل، وإنما من مركز آخر من الدماغ، قد حُرِّض سابقاً بمؤثر آخر.

ولكي يحدث كل هذا لا بّد من أن تُخلق في تلك اللحظة صلة وصلٍ بين هذين المركزين. فغالباً ما يحدث أن نسمع لحناً ما، أو نشم رائحة معينة،فتتحرك فينا مشاعر قد عشناها في السابق.

هذه المشاعر نشعر بها الآن،مع غياب المؤثر الحقيقي الذي أثّر بنا سابقاً والذي رافقه ذلك اللحن أو تلك الرائحة. إن هذا (اللحن أو الرائحة) يعتبر مؤثراً حيادياً. والذي في المستقبل ومع مرور الوقت، يمتلك القدرة على

١- تحريض الآثار القديمة للمؤثر الحقيقي في ذلك المكان من الدماغ.

٢- وأن يحرض في ذات الوقت في وعينا، توابع نفسية وشعورية لهذا المحرض.

وفي هذه الحالة ،يكون الإحساس ليس وليداً لأول مرة، بل يتصف بأنه مُعاد الولادة ثانيةً، وكأنه ليس الإحساسّ الحقيقي وإنما ظلّه...

ويظهر هذا الإحساس هنا على هيئة ذكرى شعورية والتي أتت نتيجة إحياء آثار الانفعال المعاش سابقاً. (وهذا هو منشأ وأصل أي فعل عاطفي أو انفعالي).

إن كلَّ انفعال، يتسبب في إحياء آثارٍ لانفعالاتٍ معاشةٍ سابقاً، والتي أدَّت إليها لربما أسباب مختلفة تماماً.

إذا لم نكن قد شعرنا أو مررنا في حياتنا بانفعال كالذي يعيشه شريكنا، فلا يمكننا أن نتعاطف معه (نواسيه) ولهذا فإننا نشعر بتعاطف مع من يبكي مثلاً ،على الرغم من أننا قد لا نعرف سبب بكائه، ذلك لأننا أنفسنا قد بكينا سابقاً.

إن ما نتلقاه بحواسنا مسموعاً ومرئياً من علامات خارجية لهذه المشاعر، تحرّض لدينا إحياء آثار لانفعالات مشابهة عشناها سابقاً.

إلا أن هذا فقط مجرد تحريض لآثار انفعالات سابقة، وليس الانفعال أو الإحساس ذاته في شكله الأول.

إن لإحساس الإنسان المتعاطف، مستوى وشدة وشخصية تميزه وتتناسب مع إحساس الإنسان أو الشريك الذي يتم التعاطف معه (الذي يقع عليه فعل المواساة).

إن هذه الأحاسيس المتكررة - وبغض النظر نشأت على هيئة ذكريات لانفعالات سابقة، أم بفعل الشخص المتعاطف- فهي تتميز بأنها (لا تحتوي أو تحتل كامل شخصية الإنسان).

أثناء عمليّة إحياء آثار انفعالٍ ما، يتدفق بالإضافة إلى هذه العملية مجموعة من العمليات الفيزيونفسيّة الجسدية والنفسية: أثناء تذكُّر الانفعال تكون هذه العمليات مشروطة أو مقرونة بالمؤثرات والمحرِّضات التي تؤثر على الإنسان في هذه اللحظة أثناء فعل التعاطف. والتي بفضلها تتحدد الحياة الخاصة للشخص المتعاطف والذي ربما كانت ظروف مختلفة تماماً عمّن يقوم هو بالتعاطف معه (مواساته).

فحين يقوم الإنسان بتذكر الماضي، فإنه لا ينسى الحاضر. وحين يواسي الآخر (يتعاطف معه)،فإنه لا ينسى نفسهُ. وكلا الحالتين تجريان ليس بشكل منفصل مستقل، بل بشكل متبادل ومتكامل ومتداخل.

إن الإنسان الواقف أمام قبر أحد أقربائه المتوفى منذ زمن بعيد، يبكي بصدق ودموع حقيقية. إلا أنه وفي ذات الوقت يشعر برائحة الورود وزرقة السماء وزقزقة العصافير. كذلك لا ينسى النظر إلى ساعته، فلربما تأخر عن عمله.. إنه ينفعل بصدق ويتأثر بصدق بمصيبته هذه. لكن هذا الإحساس المرتبط بالماضي، تحدده البيئة المحيطة والجو المحيط بالإنسان في هذه اللحظة. إن دموعه حقيقية، لكنها ليست هي تلك الدموع التي ذرفت لحظة وفاة قريبه!.

إننا و أثناء قراءتنا لرواية مؤثرة ما، نمرُّ بأحاسيس مشابهة. لا نستطيع أن نحبس دموعنا وتعاطفنا مع البطل المعذَّب. نحن نتعذَّب ونسعد ونفرح مع هذا البطل. نحن نحيا حياته، اهتماماته، رغم أننا نعلم تماماً أن هذا البطل وحياته ومواقفه وكل عذاباته، هي محض أفكارٍ خلقها إبداع مؤلف.

ونرى أن الحياة الداخلية للإنسان وفي كل الحالات، تمتلك صفة الازدواجيّة:

عمليتان نفسيتان ترتبط إحداهما بالأخرى وتتداخلان لتشكلا حالة روحيّة معقدة. هذا تماماً ما يحدث مع الممثل على الخشبة أثناء أدائه.

وقد كتب عن هذا (ب. ن. دافيدوف) "لا يمكن أن ننفعل لكل شيء! (على الخشبة). هذا غير معقول. يمكن أن نتعاطف ــ ولكن إلى حدٍّ معين ــ مع هذا الوضع أو ذاك. إنه التعاطف الإبداعي الذي قال عنه أحد الشعراء "..وأسكبُ دموعي على ما أبدعوه". (أي أن أتأثر وأتعاطف مع شيء أعرف سلفاً أنه غير حقيقي – المترجم).

ومع هذا فإن دافيدوف قد أكدَّ : "إن التعاطف مع المؤلف وحده لا يكفي، بل لا بدَّ من العمل على التقنية والتمكُّن الكامل من الأدوات المسرحية".

وهكذا فإن سبب الإحساس المسرحي ليس مؤثراً حقيقياً، وإنما هو إحياء آثارٍ قديمةٍ لهذا الإحساس، والتي عاشها الممثل أكثر من مرة في حياته سابقاً.

إن جهده الإبداعي يتلخص في أنه: بأساليبه الخاصة، وبمشاركة التقنية الداخلية لفن الممثل، يُعمِل ذاكرته الانفعالية، فيقوم بإحياء الآثار القديمة اللازمة في تلك اللحظة. وكأنه يفتح بعمله هذا، مخزونات ذاكرته الثمينة، إلى أن يصل إلى الإحساس المطلوب.

إن العاطفة المسرحية الناتجة عن إحياء آثار الانفعالات التي عاشها الممثل سابقاً في حياته، والتي تعود أسبابها لظروف بعيدة عن ظروف المسرحية، سرعان ما ترتبط بالظروف المحيطة بالممثل على الخشبة والتي يفرضها النص المسرحي.

إلا أن الطبيعة الإبداعية النشطة لدى الممثل، لا تنطفئ ولو لحظة: فأثناء إحيائه الآثار القديمة لانفعالات سابقة،(والتي تعتبر المادة التي يبني عليها ومنها الممثل، الحياة الداخلية للشخصية) يقوم وبشكل مستمر وموازٍ بإجراء عملية جسدية - نفسيّة تتعلق ب١-الظروف المحيطة بالممثل على الخشبة. ٢-الجمهور الذي ينبغي عليه التأثير فيه، مستخدماً أدواته الإبداعية الحرفيّة.

إن الازدواجية في الأداء المسرحي ميَّزت عدداً من الشخصيات التي برزت. إلا أن حالة الازدواجية هذه في النهاية، تتوحد في كلٍّ واحدٍ ضمن حالة الممثل الجسدية والنفسية.

وهذه الحقيقة لم يكن معترفاً فيها سابقاً بهذا الوضوح..

لدى (كوكلين) هناك اثنان من الـــ (أنا) يعيشان داخله كممثل، وكل أنا حقيقية أكثر من الأخرى . وفي الحقيقة، هما يعيشان أحدهما داخل الآخر.

في كل ثانية من وجود الممثل على الخشبة، في كل فعل في سلوكه، وفي أتفه حركة يقوم بها، يَظهَر في ذات الوقت

كـــ (ممثل -مبدع)، و كـــ (ممثل – شخصية).

ولابد هنا من الإشارة إلى محرك التضاد في هذه الثنائية والذي لا يعتبر قامعاً للطرف الآخر، بل على العكس محرضاً له وموجهاً هو(الأنا الإبداعيّة).

وهكذا وفي النهاية نستطيع القول إنَّه ليس هناك وجود لاثنين من الأنا. هناك أنا الممثل الأساسية الواحدة. ذلك الممثل الذي يدور في رأسه وفي ذات الوقت عمليتان مختلفتان.

ونخلص إلى القول بأننا وصلنا إلى وجود وحدتين في عمل الممثل:

- **الأولى**: وحدة الجانبين: الفيزيائي، والجانب النفسي كشخصية وكممثل.

- **الثانية**: وحدة (الممثل المبدع) مع (الممثل الشخصية).

وبإمكاننا توضيح هذا من خلال مثال: الممثل الواقف أمام فوهة مسدس لعبة، والذي طلب منه أن يبدي ردَّ فعل الخائف.

إن العملية النفسية العصبية ستتوالى بهذا الشكل:

(١) التأثير الناجم عن تلّقي مؤثر موجود على الخشبة (عين الممثل ترى المسدس اللُّعبة).

(٢) يتنبَّه المركز اللازم في الدماغ، مع حيِّزه النفسي الخاص به (الممثل يدرك أن أمامه مسدس لعبة.

(٣) يتحول جزء من الطاقة العصبية إلى القسم المسيطر على التحريض. (أي قسم إبداع الممثل) فيأتي رد فعله على أن المسدس لعبة (الضحك. أو ابتسامة سخرية...) ثم يضاف في إدراك الممثل المهمة التالية: تعامَلْ مع مسدَّس اللعبة هذا وكأنه مسدَّس حقيقي!

(٤) تنتقل السيَّالة العصبية من مركز إبداع الممثل، إلى المكان الذي تخزَّن فيه آثار الإحساس المعاش سابقاً في الحياة، وهو الخوف (يبدأ الممثل باختيار الإحساس بالخوف على هيئة انفعال مسرحيّ).

(٥) ينتقل النبض من المكان الخازن لآثار الإحساس المطلوب، إلى العضلات المناسبة (يبدأ جسد الممثل بالتحرك ليعبِّر عن الإحساس المطلوب (الخوف).

(٦) تنتقل أيضاً سيَّالة إضافية من مركز إبداع الممثل في المخ، إلى العضلات (تخبر العضلات بضرورة البلاغة الجسدية أي التعبير).

(٧) نشوء ردّ فعل مسرحي عام لكامل الجسد، حسب ما تأمر به المهمة المسرحية مع جميع توابعها النفسية (الممثل يشعر بالسعادة لإنجازه الإبداعي).

إن هذه المنظومة بالطبع ،شكل مبسَّط جداً لما يجري فعلاً، ومن البديهيّ أن ما يجري لأشد تعقيداً وصعوبة في الواقع.لكن تبسيطها بهذا الشكل، يسِّهل من عملية فهمها.

إن هذا التبسيط يظهر الحلقات الأهم في هذه المنظومة، ويوضح صلات الوصل بينها. بفضل هذه المنظومة نستطيع أن نفهم كيف يختبر (يشعر) الممثل على خشبة المسرح وفي ذات الوقت، انفعالين أو إحساسين معاً يؤثر أحدهما في الآخر.

فالممثل يشعر بالخوف كـــ(ممثل شخصية) ويشعر بالمتعة كـــ(ممثل مبدع).

وكلما استغرق في عيش إحساس الخوف، كانت متعته أكبر، وهذه المتعة تنشِّط الإحساس المسرحي لدى الممثل.

وهكذا فإن خصائص الأحاسيس المسرحية هي:

(١) إن نشوءها ليس من مؤثر حقيقي، بل من جهد إبداعي خاص، أي من مؤثر خلقه الممثل بنفسه على أساس المهمة المسرحية.

(٢) إن الإحساس المسرحي لا يترك الآثار التي يتركها الإحساس الحياتي الحقيقي.

(٣) إن الممثل يخلق الإحساس المسرحي لا بل ويتحكم به ويقوده.

(٤) إن الإحساس المسرحي هو إحياء لأحاسيس عاشها الممثل سابقاً.

ويأتي السؤال هنا: كيف يتم في الذاكرة إحياء الأحاسيس التي لم يشعر بها الممثل سابقاً؟

الحقيقة أن طبيعة أيّ إحساس ،معروفة لدى جميع البشر منذ السنوات الأولى من العمر. كل البشر قد خبروا كل الأحاسيس، ولكن من البديهي القول أنهم خبروا هذه الأحاسيس كلٌّ لسببٍ مختلف عن الآخر وبنسب متفاوتة.

إن الأحاسيس ذات المنشأ الواحد التي يختبرها الممثل ،تمكِّنه وعلى اختلاف أسباب نشوئها، أن يكِّون عنها مفهوماً...

فيظهر مفهوم عن إحساس الخوف، الفجيعة. السعادة.. إلخ.

مثال: إنسان خاف من الحريق: هذا نوع من أنواع الخوف، وآخر خاف من إطلاق النار، هذا نوع ثاني من الخوف ،وهناك من خاف من كلب شرس هو نوع ثالث أيضاً..إلخ. ويكون قد نشأ لدينا إحساس بطبيعة الخوف بشكل عام.

وإذا تطلَّب الدور في المسرحية مثلاً، أن يشعر الممثل بإحساس الغيرة تجاه أحد الأشخاص، لتوليه منصباً رفيعاً، يستطيع هنا أن يتذكر (طبيعة هذا الإحساس) الذي أحس به في الحياة. والتي لربما أنتجتها أسباب وظروف مغايرة لما هو في المسرحية. (مثلاً: في الطفولة شعر بالغيرة من لعبة أحد الأطفال).

بمعرفتنا الجيدة بطبيعة الإحساس المطلوب، نسَّهل على أنفسنا تطوير هذا الإحساس وتحديد نوعه وفي أي شروط و لأية أسباب نريده.

أحياناً يمكن تذكر الإحساس المطلوب بسرعة كبيرة، وبمستوى ونوع، يتحكم به الممثل (الشخصية). ولكن في كثير من الأحيان يلجأ الممثل إلى الذاكرة الانفعالية (الذاكرة الخاصة بالمشاعر) كي يحمي آثار الأحاسيس التي عاشها سابقاً في حياته الخاصة. وتعتبر منبع هذه الذكريات ،هي الانفعالات الخاصة لدى الممثل والقريبة من انفعالات الشخصية. الوجه الآخر للتعاطف والانفعال.

فيما خلا الأحاسيس التي أحسسناها بالفعل وانفعلنا بها، هناك في داخلنا ترقد عوالم عديدة من (الانطباعات)، والتي تلقينا بعضها أحياناً، دون إعمال إدراكنا الواعي.

ثم أن كثيراً من الأحاسيس لدينا ،يمكن أن تكون في طور جنينيّ، أو تنتظر حدثاً لظهورها. هناك الكثير من الأحاسيس خبرها الإنسان فقط في أحلامه وأمنياته.

ومن هذه البئر العظيمة (ذاكرته الانفعالية)، ينهل الممثل أحاسيسه الضرورية المطلوبة. وبوجود تركيز جيّد، بالإمكان مثلاً أن نتذكر بشكل واضح جداً إحساس البرد،الحر،الألم، الرائحة،... إلخ.

إن الذاكرة الشعورية لدى الممثل، يجب أن تكون متطورة بحيث يستطيع بأقل زمن ممكن وخفة ووضوح، إظهار الإحساس المطلوب.

صلة الإحساس المسرحّي
بالمهمّة المسرحيّة

على الرغم من أننا نقول إن الذاكرة الانفعالية لدى الممثل يجب أن تكون متطورة، كي يستطيع الوصول بسرعة إلى الإحساس المطلوب، إلا أنه يجب أن نذكر مرة أخرى، أنه لا يجب البحث عن (المزاج) أو الإحساس بهدف الإحساس. يجب ألا نقوم مثلاً بأداء (الخوف بشكل عام، الفجيعة بشكل عام،السعادة بشكل عام) إلخ.

إن البحث عن ما يسمى بـــ (الحالة) على الخشبة،غالباً ما يؤدي إلى نتائج سيئة: إما أن يؤدي إلى الاستعراض = الأداء الكاذب، وإما أن يؤدي إلى هيستيريا وجنون. إن السبيل السليم والوحيد، هو تنفيذ المهمّة المسرحيّة، أي تنفيذ أفعال محددة.

خطورة القوالب الجاهزة (الكليشية)

إن محاولة إنتاج الإحساس بشكل عام، سيؤدي حتماً إلى الأسلوب التقليدي الجاهز (الكليشية) أي أننا سنقلِّد الأسلوب المتصَّور عن هذا الإحساس أو ذاك. سيقوم الممثل بتقليد الغضب مثلاً. كما يصوِّرونه عادة، مع الزئير والزمجرة وصرير الأسنان، مع الضرب على الصدر.. إلخ مع أنه لربما كان الأفضل أن يكون الرجل الغاضب أبطأ حركة، وأهدأ كلاماً، مع تركيز داخلي على الأحاسيس الحقيقية. ولربما كان هذا أفضل بكثير من ضرب الأيدي على الصدر.

"إن تجسيد الإحساس المسرحي الحقيقي الحيّ، يجب أن يظهر من إحساس داخلي متوافق تماماً مع الظروف المفروضة، كنتيجة للصراع بين الفعل المسرحي وما يمانعه.

تمارين عن ذاكرة الأحاسيس

هدف التمارين:

(١) أن نصل مع الدارس إلى القدرة على إيصال الحالة الجسديّة والنفسية،عن طريق إحياء الذاكرة السريع،لأنواع محددة من الأحاسيس..

(٢) أن نتعلَّم ترجمة الأحاسيس في المهمة المسرحية: أي أن نفترض سلسلة من الأفعال الإرادية ،والتي وبنتيجة المرور بها جميعاً، نصل إلى الإحساس المطلوب.

شروط سير التمارين:

أن يعطى للدارسين مهمة أن يفكروا بمشهد ما، يفترضون فيه لأنفسهم مهمة مسرحية على أن يتوفر فيها الوصول إلى إحساس يتم تحديده مسبقاً.

إن الأشياء التي قد يستخدمها الدارسون في المشهد، يمكن أن يتعاملوا معها على أساس تمارين ذاكرة الأفعال الجسدية. الأهم من ذلك يجب أن تكون جميع الأفعال والمشاهد مبررة وصادقة.

حاسة اللمس

أن نفترض مجموعة مهام مسرحية، نوزّع فيها كل الأحاسيس التي تصلنا عن طريق اللمس. وذلك في مشهد واحد.

تمرين رقم. ٢٠٧

حكّة شديدة (مثلاً: القمل يقرص بشدة في الرأس)

تمرين رقم ٢٠٨

ألم في الرأس.

تمرين رقم ٢٠٩

آلام في الأسنان. (مثلاً انتظار في عيادة طبيب الأسنان).

تمرين رقم ٢١٠

ألم من جرح (مثلاً: في مبارزة. أو سقطتُ على منجل فجُرحت).إلخ.

السَّمع

تمرين رقم: ٢١١: أن نسمع الموسيقى.. الغناء.

تمرين رقم: ٢١٢: أن ننزعج من الضجيج.

تمرين رقم: ٢١٣: أن نستمع إلى القراءة.

التذوق

تمارين رقم: ٢١٤-٢١٧

مالح، حامض، حلو، مرّ، مثلاً أن نتناول أقراص الكينا، أو أن نقطع ليموناً ونأكله)

الشمَّ.

تمارين رقم ٢١٨-٢٢٠

دخان، رائحة كريهة، عطر، (مثلاً: أن أدخل إلى غرفة وأكتشف أنها ملئ بالدخان..)

الشم والرؤية

تمارين رقم ٢٢١ــ٢٢٢: أن أحضِّر الخردل (ذو رائحة واخزة كالبصل ــ المترجم.).

تمرين رقم ٢٢٣: الغاز يؤثر على العيون (لكن بشرط أن النظر مطلوب).

تمرين رقم ٢٢٤: أن أتنشق التبغ المفروم.

اللمس والرؤية

تمارين رقم: ٢٢٥-٢٢٦: أن أقف تحت دوشٍ بارد، تحت دوشٍ حار.

ملاحظة: يمكن زيادة صعوبة هذا التمرين، وذلك بخلع الملابس وارتدائها عن طريق ذاكرة الأفعال الجسديّة.

تمرين رقم ٢٢٧: القذارة (أن أجد شيئاً ما غاطساً في الوحل).

تمرين رقم ٢٢٨: البلل (أستلقي أو أجلس على شيء مبلل رطب.).

تمرين رقم ٢٢٩: دبق (علبة الغراء اللاصقة)إلخ.

تمرين رقم ٢٣٠: التثاؤب (أرغب في النوم-ملل).

تمرين رقم ٢٣١: أتنفس بصعوبة (من الركض السريع).

تمارين رقم ٢٣٢-٢٣٨:

أن أبتكر مشهداً أفترض فيه مجموعة مهام مسرحية، شرط أن يتوفر فيها الأحاسيس التالية:

مثلاً: (١) تعبت (٢) أشعر بالحّر (٣) البرد (٤) الدفء (٥) التقزُّز (٦) الغثيان.

تمارين رقم ٢٣٩-٢٤٣: الصحوة من النوم بسبب: (١) الضجيج (٢) الضوء (٣) الرائحة (٤) الحّر الشديد (٥) البرد.. إلخ.

تمارين رقم ٢٤٤-٢٥٠:الصحو من النوم في حالات مختلفة:

(١) خوفاً من أني تأخرت (٢) لا أرغب في الاستيقاظ (٣) انتظر شيئاً مفرحاً (٤) أنتظر شيئاً مزعجاً في هذا اليوم (٥) استيقظ من نوم غير مريح (٦) استيقظ من كابوس مرعب (٧) من جرس إنذار... إلخ.

تمرين رقم ٢٥١: أريد أن أنام.

تمرين رقم ٢٥٢: عطشان جداً.

تمرين رقم ٢٥٣: أكاد أتجمّد من البرد.

تمارين عن " المفاجأة والأشياء غير المتوقعة"

"الانتقال السريع من حالة إلى أخرى"

تمارين رقم ٢٥٤-٢٥٨:

(١) تعرضت لوخزة حادة (٢)لمست شيئاً حاراً أحرقني (٣)جُرِحتُ (٤) تعرضت لسحجة (٥)تعرضت لصوت مرتفع جداً.

تمارين رقم ٢٥٩-٢٦٢:

السقوط لأسباب مفاجئة: (١)التعثُّر (٢)أن تنزلق قدمي (٣)أن أعلق بشيء ما..إلخ.

تمرين رقم ٢٦٣

أحضِّر للذهاب إلى المسرح، ألبس ثيابي. أتأكد من البطاقات ،فأكتشف أن العرض كان البارحة وليس اليوم والبطاقة باتت غير صالحة، ولن يعاد عرض المسرحية في هذه المدينة مطلقاً.

تمرين رقم: ٢٦٤

أثناء مشاهدة صور المشاهير في معرض ما ،فجأة ألاحظ أن صورة الفتاة التي أحب ،قد حشرت بين الصور. وأعرف حالاً أن هذا مزاح أحد الرفاق الذين معي لكنه في الصالة المجاورة.

تمرين رقم: ٢٦٥

في الغرفة وبالقرب مني يجلس شخص مريض وعزيز عليّ. أغادره إلى الغرفة المجاورة لأجد رسالة، فحواها يحمل إليّ السعادة الغامرة. إنَّهم يدعونني للسفر والاصطياف،لكن مرض قريبي سيمنع هذا السفر.

تمرين رقم ٢٦٦

أن أدخل ومعي جريدة وبرقية بريدية. أقرأ البرقية ذات الفحوى المفرح والتي أرسلها شخص عزيز، يعلن فيها أنه قادم. ثم أتأمَّل الجريدة

وأعلم بحادث قطار مريع. يتطابق تاريخ البرقية مع تاريخ حادث القطار وكذلك التوقيت. لا بد أن هذا الشخص العزيز كان في القطار.

تمرين رقم ٢٦٧

أجلس وأقرأ. أسمع أنينا ضعيفاً، لا بد أنه وهم... يعود الصوت أيضاً.. لا بد انه وهم.. ثم يعود مرة أخرى! أبحث عن مصدر الصوت، فأجد جريحاً.

تمرين رقم ٢٦٨

أن أستيقظ في غرفة لا أعرفها، وبيت غريب عنيّ تماماً. أهرع لارتداء ملابسي و الهرب إذ لا أحد في المنزل. ألاحظ على الطاولة طعام. وأنا جائع، فيبدأ صراعي مع إغراء الطعام. أخاف أن أُحسَبَ لصاً. لكن الجوع ينتصر.. آكل. وفجأة أسمع صوت أحدهم يدخل الغرفة المجاورة. ها هو سيدخل إلى هنا!! أستعُّد لاستقباله..

تمرين رقم ٢٦٩

أدخلُ إلى بيت رفيقٍ لي، فلا أجده. ألاحظ على الطاولة رسالة وبطاقة بريدية، إلى الفتاة التي يحبها الرفيق. (سبب الخروج من البيت يجب أن يجده الدارس بنفسه).

تمرين رقم: ٢٧٠

A-ينتظر في الغرفة عودة صديقه B. على طاولة الصديق يلاحظ A رسالة مفتوحة إنها تبدو لـــ A . إن اسم عائلة A ظاهر في الرسالة! يتردد في قراءتها. في النهاية يقرر أن يقرأ... فيكتشف مما قرأ أن B يحاول أن يلطخ سمعة A بشكل مهين. يكتب A ورقة لـــ B و يخرج.

تمرين رقم ٢٧١

أن أقوم بتمرينٍ أبرِّره بشكل مقنع، ولكن يجب أن أقول خلال هذا التمرين الكلمات التالية مثلاً: (أحمق، جيد، لطيف) وذلك كما ورد ترتيبها.

لكن الانتقال من واحدة إلى الأخرى، يجب أن يكون منطقياً ومتماسكاً وأن تكون هناك الضرورة لقول تلك الكلمات.

-ملاحظة: أثناء تنفيذ التمرين، يمكن أن نعطي الطلاب المشاهدين أن يفكروا بمهام مشابهة لرفاقهم.

تمرين رقم ٢٧٢

"الكلام المرتجل المسموح به"

A يقوم بعملٍ ما بانشغال شديد. يرن جرس الهاتف، فيجيب .يكتشف أن المتحدث هو شخص مهم، بيده مستقبل A كاملاً. الشخص يؤنبه بشدة وينهي المكالمة. ثم يتضح أن هذا الشخص هو أحد الأصدقاء المجيدين في تقليد الأصوات،أحبَّ أن يمزح مع A. (التمرين يقوم به طالب واحد).

القسم السابع

التواصل (التعامل) مع الشَريك

الجلسة الحادية عشرة:

حتى الآن كل التمارين كان ينفذها طالبُ واحد، والذي وبشكل مستقل وحده يقوم بالفعل على الخشبة. إن خصوصية تلك الأفعال ونوعيتها، إضافة إلى جميع السلوكيات ،هي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمن يقوم بها.

إن الطالب في هذه التمارين وحده مع شروط المهمة المسرحية وخياله المبدع. لم يعقه في ذلك أحد، كذلك أحدُ لم يُعنه في حياته على الخشبة أثناء التمارين. لم يرتبط بعلاقة مع أحد، كذلك أحد لم يرتبط به بعلاقة.

أما الآن فإن الطالب سيوضع في ظروف مغايرة تماماً. سيظهر (الشريك)! إن هذا الظرف سيغير وبسرعة حالة الدارس. إذ أن بينهما ستنشأ (ومن الضروري أن تنشأ) علاقة متبادلة كلُ مع شريكه.

-ماذا يعني التعامل مع الشريك أو العلاقة مع الشريك.؟

هي الشراكة الداخلية في الفعل ورد الفعل بين شريكين وبشكل متبادل.

تنشأ الرابطة الداخلية بينهما ولدى أصغر تغيير يطرأ على السلوك الداخلي لأحدهم، فإنه يؤثر بالضرورة على سلوك الآخر. مع العلم أن الاثنين يقعان معاً تحت تأثير أحدهما على الآخر. تجاوزاً، بإمكاننا أن نتصور العلاقة

مع الشريك وكأنها خيط مشدود بقوة مع الشريك، عندما يهز أحدهم الخيط يشعر به الآخر حالاً. أو أن نقول إنَّها كموجات الراديو، تختلف الواحدة عن الأخرى والمرسلة من وإلى الشريك.

إن هذه العلاقة الداخلية المتبادلة، نعرفها جيداً في حياتنا اليومية. لقد خبرنا هذه العلاقات على أنفسنا (أي العلاقات الناشئة بين البشر) والتي تتمايز فيما بينها وتحدد سلوكهم وسلوكنا معهم.

إن هذا الرابط الداخلي، أوالعلاقة المتبادلة، ليس بالضرورة أن تظهر بشكل خارجي نشط، لكنها دائماً موجودة، على الرغم من أنها أحياناً تأخذ شكلاً بالكاد يمكن ملاحظته. فلنفترض مثلاً أنه في مكان واحد يجلس شخصان قد تخاصما للتو. ها هما الآن صامتان. بينهما حتماً هناك تلك العلاقة الفاعلة المتبادلة الداخلية، على الرغم من صمتهما إذ أن كل هذه العلاقة ستنعكس على سلوكهما.

إننا نفهم بعضنا بعضاً أحيانا دون كلمات أو إشارات، بل نتفاهم عن طريق العيون. ولكن بالإمكان أيضاً التفاهم والتعامل مع بعضنا دون أن نرى بعضنا بعضاً، بل أن نشعر ولو على مسافة بشريكنا على الخشبة.

وهكذا فإننا نلاحظ أن الناس الذين يعيشون معاً منذ زمن بعيد، أحدهم يستطيع ودون أن يرى الآخر أو يتحدث إليه، أن يحدد ويعرف تماماً فيما إذا كان قد دخل المنزل منزعجاً من أمر ما.

في حياتنا سرعان ما كنا نلاحظ في مجموعة من الشبان المرحين ،ذلك الشاب الانطوائي الرماديّ، والذي يفرض جَّوه الثقيل البارد، على الرغم من أنه لا ينبس ببنت شفة.

إن هذا (التأثير) والفاعلية، هو تماماً ما يميِّز هذه الشخصية. وكثيراً ما كان ظهور شخص ما مدعاة لمشاعر سلبية أو إيجابية. فمثلاً:

رجل مفجوع وآخر يواسيه بصمت. إن الاثنين معاً يشعران ببعضهما بعضاً، ويفهمان بعضهما دون أن يكون هناك كلمات أو حتى نظرات.

وهذه الأمثلة بمجملها دليل على أن هناك في الحياة اليومية، علاقات عالية الدقة والتعقيد في تعامل البشر بعضهم مع بعض.إن أبسط أشكال التعامل مع الآخر، هي حين يتحدث البشر إلى بعضهم، يتجادلون ويتقاسمون أفكارهم بانفعال.كل هذا يجري في الحياة اليومية بشكل سهل بسيط وصادق، ولا أحد يتمحَّص كيف يجب أن يتعامل مع الآخرين.

ولكن وعلى خشبة المسرح، هذه الميزة غالباً ما تضيع (التعامل بسهولة وصدق)، عندئذٍ يبدأ الممثل بالكذب واستعراض أنه يتعامل مع الآخرين. الممثل يسمع كلمات وجمل الشريك، لكنه لا يدخل في فحوى وفهم هذه الجمل. وجاهداً يحاول أن يحملّق في الشريك، لكنه لا يراه أبداً.

بالمناسبة فإن بعض الممثلين يفهمون خطأً التّواصل مع الشريك، على أنه النظر في عينيه طوال الوقت. ويعتقدون أنهم بذلك، يعملون ضمن نظام (ستانيسلافسكي) لكن هذا غير صحيح. ففي الحياة يكاد البشر لا ينظرون في أعين من يحدثونهم باستثناء نظرات خاطفة، إلا إذا استدعى الأمر حتمية النظر.

إن انهيار العلاقة مع الشريك على الخشبة، وغياب الرابط الداخلي الحيّ، يُفقِدُ أداء الممثل أهمَّ العناصر: الحقيقة، الصدق، البلاغة، والطبيعيّة (العفويّة)..

-إن العلاقة مع الشريك تنهار وتتقطع:

(١) حين لا يهتم الممثل إذا وصل إلى ذهن شريكه ما قاله من أفكار، أم لم يصل.

(٢) حين يتوقف الممثل عن استقبال الأفكار التي يرسلها الشريك.

يجب على الممثل أن يتأكد من وصول (الموجة) التي أرسلها إلى الشريك أولاً، ثم أن يتأكد من دقّة تلقي (موجة) الإجابة من الشريك بالدرجة الثانية.

إذا أرسلتُ فكرة ما، ولم أهتم كيف تلقاها شريكي، فهذا يعني بالمقابل أنني لا أنتظر رداً منه. ولهذا أيضاً لن أتمكن من تلقي الفكرة التي أرسلها.

وبما أني لم أتلق فكرته، لن أتمكن بالتالي من إرسال جواب على فكرته.

وإذا أرسلتُ بكل الأحوال جواباً، سيكون جوابي لا معنىً له، ميكانيكيا بحتا، ومجرد كلمات قلتها وفقط لمجرد القول، وهكذا يبدأ الكذب و(استعراض) العلاقة، أي التمثيل (بمعناه السلبي)

هكذا يبدأ أيضاً الحديث النمطي (التمثيلي) أي أن نتحدث بصوتٍ كما يقولون (أبيض).

-ما الذي يعنيه "أن أتلقى الفكرة من الشريك بعد أن أرسلتُ إليه فكرة؟.

هذا يعني أن أسمح لنفسي بتقييم ما تم تلقيه من قبلي، وإيجاد علاقة معه وموقف منه. وبالتالي فإني إذا لم أقيّم أفكار الشريك، ولم أهتم كيف يقيمٍّ هو أفكاري المرسلة، فإن سلسلة العلاقة معه تنقطع.

"ليس هناك تقييم؛ هذا يعني ليس هناك تغيير في الإيقاع."

أما أسباب غياب التقييم فنحن نعرفها جيداً:

يتعطل الانتباه (ليس هناك عنصر انتباه محدد). وهذا يعني أن لا أعي ما أعيشه في هذه اللحظة أو تلك.

وهكذا فإن العلاقة مع الشريك تنساب بسهولة ودون تكلف وبكل صدق، فقط حين تكون جميع عناصر التقنية الداخلية للتمثيل، مُفعَّلة ومتوافرة: (الانتباه- الحرية العضلية - التبرير والصدق- إحساس الحقيقة). حينها فقط تسير العلاقة حسب المنظومة التالية:

١ -أُرسلُ الفكرة.

٢ -أُتابعُ وأراقب تلقي شريكي لها (أهتم بتقييمه لها).

٣ -أتلقى الفكرة المرسلة من الشريك كجواب.

٤ -أقيِّمها (أبدي علاقتي معها).

٥ -أرسل فكرةً أخرى (كجواب).

وهكذا تسيل العلاقة المنسجمة مع الشريك والتي يؤثر فيها سلوك أحدهم بسلوك الآخر.

بين الشريكين وفي كل لحظة، يكون أحدهم فاعلاً، والآخر منفعلاً. غير أن من كان للتو فاعلاً يصبح في اللحظة التالية منفعلاً وبالعكس.

يجب أن نعرف دائماً، لمن من الشركاء تعود ملكية هذا الجزء أو ذاك من المهمة المسرحية. أي (من في هذا الجزء من الوقت يعتبر قائداً وفاعلاً ناشطاً) .

إن التكيُّفات بين الشريكين، يجب أن تخلق وحدها كنتيجة للفعل وردّ الفعل في العلاقة. لذلك يجب ألاّ تحدد هذه التكيُّفات مسبقاً. وإذا انعكست الآية، فإن الأداء يفقد عفويته القيِّمة وطبيعيته.

وهكذا ونتيجة التدريبات (البروفات) المتوالية، يثبِّت كلا الشريكين مجموعة من التكيُّفات (المولودة بالتبادل) وبالتالي مجموعة من التكيُّفات الصغيرة (التفاصيل) التي لا بد لها أن تولد أثناء سير العلاقة المنسجمة مع الشريك.

إن التمارين الأولى للعلاقة مع الشريك تبدأ بدون كلام! "إن إجبار الشركاء على التعامل دون كلمات، من شأنه أن يقوّي ويعمق فحوى العلاقة المسرحية، وإن غياب الكلمات يساعد الدارس المنفذ للتمرين أن يفهم أن: نظرة الشريك، إحساسه المترجم إلى حركة، حتى تعابير وجهه ــ والتي تكاد

لا تلاحظ ــ باختصار كل ما يجسِّد الحياة الداخلية لديه، يجب أن ينعكس على سلوك الشريك الآخر، مثيراً لديه ردَّ فعلٍ، وخالقاً لما هو أهمّ من أية كلمات على الخشبة، ألا وهو التأثير الداخلي الحي للشريك بشريكه والذي بدونه ستكون أروع الكلمات، فارغة جافة غريبة وميتة.

إن غياب الكلمات في هذه التمارين يسمح بأن نراقب تأثير كل من الشركاء على الآخر بشكل نقي وواضح، وهذا ما يساعد على كشف مستوى الصدق والانسجام والطبيعيّة بينهما.

في تمارين العلاقة مع الشريك (مع الكلمات)، نأتي على كل ما كان واجباً على الدارس أن يتعلمه في الأقسام السابقة:

١-يجب أن يكون انتباهه مركزاً.

٢-يجب أن يكون حرّاً عضلياً.

٣-عن طريق التبريرات المناسبة، نحصل على العلاقة المسرحية (مع الأشياء-الحقائق-الشريك).

٤-أن يقوم بالفعل على الخشبة ،على أساس المهمة المسرحية المفترضة.

٥-عندما يحتك بالشريك عليه أن يتصل معه داخلياً بعلاقة فاعلة منفعلة متبادلة.

إن كل هذه العناصر مرتبطة ببعضها البعض ،وتتداخل مع بعضها بشكل متبادل بحيث لا يمكننا أن نلغي أو نتجاهل واحداً منها دون أن ينهار الكل .

ولا يصحُّ أن نقول: "إن الممثل فعَّال على الخشبة (يقوم بالفعل)، لكنه لا يتعامل مع الشريك." فإذا كان لا يتعامل مع الشريك، هذا يعني أنه لا يعيش لحظته على الخشبة، وهذا يعني بالتالي أنه لا يفعل، أي لا يقوم بأيِّ فعل.

التمارين العملية الخاصة بقسم العلاقة مع الشريك

توجيهات منهجية:

إن الترتيب العام لسير تنفيذ التمارين الخاصة بالعلاقة المنسجمة مع الشريك، يبقى كما هو في الأقسام السابقة.

يمنح الطلاّب (اثنين منهم) وقتاً كي يناقشوا المشهد الذي يريدون تقديمه، وبهدف توفير الوقت يمكن أن يطلب من طالبين آخرين أن يتفقا في ذات الوقت على مشهد آخر.

من المفيد جداً أن يتعلم الطلاب أن يبدعوا ويخترعوا مشاهد لرفاقهم. إن مشاهد الصمت المفَّعل (العلاقة دون كلمات)، يمكن أن يفرضها المدرسّ. مع الإشارة إلى أن هذه العلاقة بدون كلمات، لا بد وأن تأتي عليها اللحظة التي تفقد فيها انسجامها وتصبح بحاجة إلى كلام.

هناك بعض المشاهد وحسب محتواها قد تكون لها نهاية متفق عليها سابقاً.

في التمارين رقم 273-276،يجب أن نصل إلى درجة أن نشعر بحميميّة العلاقة بين الشركاء الذين يفهمون بعضهم البعض دون كلمات.

تمرين رقم 273

شخصان مقربان لبعضهما بعضاً، يجلسان على مقعد في حديقة. صيف. حرّ. إما أنهما لا يرغبان في الحديث ،وإما قد تحدثا عن كل شيء.

تمرين رقم 274: يجلس زوج مع زوجته.

تمرين رقم 275 : يجلس أخ مع أخته.

تمرين رقم 276 : يجلس زوج من العشّاق.

تمارين رقم 277-280:

ذات المكان و الأشخاص في التمارين السابقة رقم: ،273، 274،275، 276. ولكن في حالة خلاف.

تمرين رقم 281: لا يعرفان بعضهما، لكنهما مهتّمان كلّ بالآخر لسبب ما!

تمرين رقم 282: الأول مهتم بجاره (أو جارته) على المقعد يريد أن يتعرَّف عليها أما الآخر فغير مستعد(ة) لهذا الأمر.

تمرين رقم 283

يجلس اثنان في عربة القطار. كلٌّ منهما يحاول أن يتذكر أين رأى الآخر... و لعدم يقينه التام، يحاول إخفاء فضوله كذلك لا يستطيع أن يقرِّر الحديث مع الآخر.

تمرين رقم 284

مسافران في عربة قطار a + b، a محاضر مشهور جداً. بعد أن ألقى محاضرة حضرها b، وكان مسحوراً بها والذي يرغب بشدة في الحديث معa. ولكن b خجول ولا يعرف كيف يبدأ.

أما بالنسبة لـــ a فهو منزعج من رائحة الصباغ القوية لحذاء b .

-ملاحظة: إن المدرِّس هو الذي يوقف التمرين في اللحظة التي يصبح فيها الصمت.. غير صادق.

تمرين رقم 285

لدى a أمرٌ يزعجه ويعتقد أن b هو السبب في ذلك.

Bيعود إلى المنزل فيرى a جالساً. B يعرف أن a منزعج لكنه لا يعرف أن a يحمِّله المسؤولية في ذلك.

تمرين رقم 286

يجلس اثنان لا يعرفان بعضهما بعضاً، على مسافة يصيدان (مع الصنانير ودلاء الصيد). أحدهما يصيد بشكل جيد فالسمك يملأ دَلوَهُ، أما الآخر فلا شيء لديه. تنشأ العلاقة بينهما. الثاني يحسِد الأول، والأول يغيظهُ فرحاً.

- **توجيه منهجي**: نذكِّر هنا أنه يجب ألا نسمح بالاستعراض. فكل ظهور للعلاقة يجب أن يكون مضبوطاً و مليئاً من الداخل.

إن الغيظ والغضب لدى الثاني مثلاً، يمكن أن يصل به إلى درجة أن يأخذ دلو جاره المليء دون أن ينتبه ويذهب مخلفاً له دلواً فارغاً.

تمرين رقم ٢٨٧

رفيقان (أو رفيقتان) يعيشان في غرفة واحدة. أحدهما إما طالب، أو عامل ينام مبكراً عادة. أما الثاني على العكس، يأتي متأخراً يضجُّ في الغرفة. وهو يحترم الأول، لكنه دون قصد منه يسلك هذا السلوك.

الأول أطفأ الضوء واستلقى للنوم. يدخل الثاني من الخارج يشعل الضوء وبشكل غير مقصود يوقظ رفيقه.

العلاقة متوترة جداً... الأول يحاول أن يغفو، لكن غيظه يمنعه. والثاني يحاول ألا يصدر ضجيجاً، لكن عشوائيته في التعامل دون قصد، تثير ضجة قوية، وبالنتيجة قد يؤدي هذا كله إلى خلاف، وينتهي التمرين.

تمرين رقم ٢٨٨

في محطة القطار

أحدهم بحقيبة صغيرة وجريدة يقرأها بهدوء. أما الثاني، فيدخل محمَّلاً بعشرات الحقائب والعلب والأكياس المربَّطة ،يجلس إلى جانب الأول محاولاً أن يدسَّ النقود وبطاقة القطار ،في حقيبته الصغيرة. ومع صفير القطار، يبدأ بإسقاط أغراضه واحداً تلو الآخر، ثم يجمعها ويهرع ناسياً خلفه الحقيبة التي تحوي النقود والبطاقة.

الأول، يطوي جريدته ثم يلاحظ الحقيبة بجانبه، فينتظر عودة الرجل ذي الحقائب الكثيرة، ثم يقرر أن يأخذ الحقيبة ويمضي في إثره.

يعود الرجل ذي الحقائب ملهوفاً فلا يجد الحقيبة على المقعد ،فيشعر باليأس ويجلس. فيعود الرجل مرة أخرى مستعجلاً ليعطيه الحقيبة، ويهرع كل منهما إلى قطاره مسرعاً.

-**ملاحظة**: التمارين: رقم: ٢٨٦-٢٨٧-٢٨٨، فُرضت بتوجيهات محددة قصداً، وذلك لمعرفة إلى أي مدى تطور لدى الدارسين، المواضيع المشار لها في التمارين رقم: ٣٢٦. (الغضب) وتمرين: ٣٢٨ (الحسد). وتمرين ٣٢٢ (اليأس).

تمرين رقم ٢٨٩

A + B، يعيشان معاً في غرفة واحد. إنهما الآن على خلاف ولا يتحدث أحدهما إلى الآخر.

A -لديه استعداد للمصالحة،ويبدو عابساً متجهما فقط من الخارج.

B - أيضاً لكن حين يحاول أن يعطي إشارة على استعداده للمصالحة، A يمانعه.

B - بعد إخفاق محاولته يذهب.

A - يعترف بخطئه ويذهب في إثر B للمصالحة.

تمرين رقم ٢٩٠

في السجن. مسجونان يحاولان الهرب .أحدهما يَبْرِدُ القضبان ،والآخر يراقب الباب والحرس.

تمرين رقم ٢٩١

(يعتبر هذا التمرين انتقالياً إلى تمارين العلاقة مع كلمات). أخٌ يخبِّئ عن أخته كتاباً تريده. الأخت راقبت أين خبأ الكتاب، والآن تحاول أن تأخذّه من مخبئه دون أن يلحظها. الأخ يراقب الأخت دون أن تلاحظ أنه يراقبها. وحين تجد الكتاب وتحاول أخذه، يوقفها الأخ. بجملة:((ضعي الكتاب مكانه)).

"تمارين عن العلاقة مع الشريك والتي يُسمح فيها بالكلام المُرتجل"

تمرين رقم ٢٩٢

أحدهم ينام في غرفة. تدخل امرأة لإيقاظ أخيها من النوم. يستيقظ الرجل النائم فتكتشف المرأة أن هذا الرجل ليس أخاها أبداً، بل رجل غريب

تماماً. وهنا يبدأ الحوار بينهما. يتّضح فيه الظرف الذي أتى بهذا الرجل إلى هذه الغرفة.

-**ملاحظة:** إن التمرين يجب أن ينتهي حسب ما تقتضيه حبكة سير الأحداث.

-**توجيهات منهجية**: يجب أن يوضِّح المدرِّس للطلاب: "قوموا بأفعالكم وتأثيراتكم على الشريك، وقاوموا كل ما يمانع هذا الفعل والتأثير. لا تفكروا أبداً بأسلوب التعبير. حينها تأتي الكلمات صادقة حيّة. ففي الحياة لا يخطر في بالنا البحث عن التعابير الأدبيّة للتعبير عن الفكرة المطلوبة. كذلك دعونا هنا نتعامل مع الشريك، وننفعل معه دون أن نفكِّر بجمال عباراتنا وتركيبة كلامنا معه.

إن الفكرة تتضح بقدر ما يكون التعبير عنها سهلاً صادقاً وعفوياً ،ومع هذا ينبغي أن نبتعد عن الإكثار من الكلام غير الضروري ،وقول فقط ما هو ضروري: أقول كلماتي مع الشريك لأن شريكي للتّو قال الكلمات (....) ولهذا أقول تحديداً هذه الكلمات(....) وأقولها بهذه الطريقة تحديداً، ولو أنه قال فكرته بطريقة أخرى، لاختلف معها أيضاً جوابي على فكرته. كذلك يجب ألا نفهم هذا على أن الحوار يجب أن يتطور منطقياً وبشكل أدبي وعلى شكل تناوبات من الأسئلة والأجوبة.. لا أبداً وعلى العكس تماماً.

فالحياة تعلمنا أن الحديث البشري الحي ،قلَّما يتَّصف بالمنطقية.

في الحياة يفهم البشر بعضهم، من نصف جملة من إيماءة ، غمزة، تعبير وجه، إشارة، وفي النهاية من نبرة الصوت (أي كيف قيلت هذه الجملة أو الكلمة). فنبرة الصوت هي التي تجعل الكلمة أو الجملة أكثر وضوحاً ودقة، من أن تلفظ دون أيِّ تعبير وبشكل بارد خالٍ من المعنى. لهذا:

يجب ألاَّ أفكِّر "أيّ كلمات يجب أن أقول،بل يجب أن أعرف ما الذي أريده؟ وفي أي ظرفٍ أنا". أما ما سنقوله بعد ذلك من كلمات فيجب ألاّ يقلقنا.

وإذا تمكّن الشريك من أن يقيم معنا ما نسميه العلاقة الداخلية، فإن الكلمات وحدها ستأتي أكثر صدقاً.

إن إحساس الحقيقة الصادق، والذي ينبغي ألاّ يفارق الممثل أبداً (وألاّ يفارق المدرِّس الذي يراقب سير التمارين بدرجة أكبر)، سيكشف حالاً، الكذب والاستعراض والتكلُّف في الكلمات. كذلك يجب أن يُمنح الدارسون، الوقت الكافي كي يتعوّد كلٌّ منهم على سماع صوته، ويتكيّف ويتأقلم مع شريكه.

ليفهموا ما الذي تعنيه الكلمة الحية البسيطة على الخشبة، كي يفهموا أن الذي يبعث الحياة في الكلمة، هو فقط: العلاقة الداخلية الحيّة بين الشركاء .والتي هي ذاتها العلاقة التي حصلنا عليها في التمارين حول (العلاقة دون كلمات).

كذلك يجب أن تكون الظروف المقترحة، مفروضة بذات الأسلوب في التمارين السابقة. أي أسلوب الصعوبة المتدرجة، والتي تبدأ من الأسهل. حيث يكون الطالب الدارس في أبسط الحالات والظروف الاعتيادية.

إن مواضيع المشاهد المقترحة (في البداية)، يجب أن تقوم على أساس العلاقات القائمة بين الدارسين في الحياة الواقعية. أي أن يضعوا أنفسهم في ظروف قريبة جداً من ظروفهم الحياتية وليست ظروفاً غريبة عنهم (كحياتهم الطلابية مثلاً).

حيث لن يكون هناك ضرورة لـــ(تأليف) نص أثناء التمارين. بالإضافة إلى أن الأفكار والشخصية والعادات، لن تختلف كثيراً عن عادات وشخصية الدّارس. كذلك الكلمات ستولَد كنتيجة للفعل بكامل السهولة.

تمرين رقم ٢٩٣

الأخ الأصغر (أو الأخت)، يعود متأخراً إلى المنزل. يطلب من الأخ الأكبر (أو الأخت) أن يفتح الباب. الأخ الأكبر يرفض، ثم يطلب منه أن يغيِّر أسلوب حياته.

توجيهات منهجية: أن يطالب المدِّرس بتبريرٍ تفصيليّ مقنع متَّفق عليه.

لماذا يعيشان وحدهما؟ لماذا يرتبط الصغير بالكبير؟ (ربما يدرس الصغير، بينما يعمل الكبير بغياب الأهل)..إلخ.

وتبعاً لشروط بعض التمارين، قد يضطر الطالب للتعامل مع الشريك على أنه أخوه أو أخته. لنتذكر كلّ ما مررنا به في قسم (العلاقة المسرحيّة) والتبرير المسرحي، لنفترض أن الدارسين قد وصلوا إلى الهدوء الفيزيائي أمام الجمهور، أي أن الجمهور لا يعيقهم، فنلاحظ أن صعوبة من نوع جديد قد ظهرت هي (الشريك). يجب على الدّارسين أن يتوقفوا عن الخجل أو الخوف من بعضهم بعضاً ،يجب أن يعتادوا التعامل معاً.

وكنتيجة لكل تلك التمارين المسرحيّة، يجب أن نصل في النهاية إلى العلاقة السهلة البسيطة، وكأن هذين الشريكين هما بالفعل أخ وأخت.

من خلال سلسلة التمارين التحضيرية غير المعقدة المفروضة على هكذا علاقات، يصل الدارسون إلى مرحلة التغلب على إحساس الخجل وعلى كل ما يعوق وجودهم على الخشبة. وسيكون من السهل على الدارس أن يتحدث بسهولة، لا بل وأن يعانق تلك الفتاة والتي في الحقيقة لا يعرفها جيداً، على أنها (كما يفترض التمرين) أخته.وكلّما أسرع بالتغلب بسهولة وصدق على ارتباكه الناتج عن العلاقة الحياتية (خارج التمرين) وذلك عن طريقة إحلال (العلاقة المسرحية المفترضة) مكانها، كلما كان ذلك أكثر إقناعاً له وللجمهور. وفي نهاية الأمر يجب أن نصل إلى المرحلة التي يقول فيها الجمهور: "حقاً!.. هذا صحيح. هكذا تماماً كان سيتعامل الأخ مع أخته في هكذا ظروف".

تمرين رقم: ٢٩٤ (*)

شخصان في الصَّيد مع أسلحتهما، في سكون تام يتحادثان بالإشارة والغمز. يتسللان إلى مجموعة من البط. ليس معهما كلب. يقتلان بطتين

(*) من كتاب (عمل الممثل) لــ(ي. رابوبورت) كذلك التمارين: ٢٨٦،٢٨٧،٢٨٨.

لكنهما يكتشفان أن البطَّ منزلي... ويظهر هنا الشخص الثالث (صاحب البطّ الذي يطالبهم بدفع الثمن).

تمرين رقم: ٢٩٥

في هذا التمرين وكذلك التمارين رقم ٢٩٦-٣٠١ ،يعتمد التعامل مع الأدوات والأشياء على (ذاكرة الأفعال الجسديّة).

مشترٍ يسأل عن سلعة ما،البائع يعرض عليه السلعة المقصودة (ذاكرة الأفعال الفيزيائية). يتحدثان عن السلعة يغلف البائع السلعة، ويدفع المشتري النقود في شباك الدَّفع، ثم يأخذ السلعة ويذهب.

تمرين رقم: ٢٩٦

تماماً مثل التمرين الذي سبق ،لكن بظروف مختلفة:

- البائع شارد الذهن كما لو أنه تلقى رسالة قاسية جداً.
- عاملة شباك الدفع، مهمومة بسبب نقص في نقود الصندوق.
- المشتري: ربح للتو نقوداً كثيرة في اليانصيب، ويريد أن يبذخ على نفسه.

تمرين ٢٩٧

كذلك الأمر لكن بظروف أخرى:

- البائع معجب بالفتاة التي تريد أن تشتري شيئاً ما.
- الفتاة يعجبها البائع.
- عاملة الشباك: تغار من هذا.

- توجيهات منهجية: في هذه الحالة، على الدّارس أن يسلك سلوك البائع حسب الظرف المفروض، أي أن يجيب في هذا التمرين عن سؤال "كيف سيكون سلوكي لو أنّ الظروف شاءت أن أكون بائعاً؟"

وكي يقوم بهذا، على الدارس أن يستثني في سلوكه كلَّ السمات والصفات الحياتيّة، التي لا تتناسب مع مهنة البائع. وأن يعزز كل السمات التي تدعم هذه المهنة.

ونصل إلى هذا كلّه من خلال: العلاقة المسرحية الصحيحة والدقيقة، والتي نصل بالتالي إليها بمساعدة التبريرات الملائمة للظروف المفروضة.

تمرين رقم٢٩٨: ممرضة تضمد جراح مريض.

تمرين رقم ٢٩٩: قلع الضرّس.

تمرين رقم ٣٠٠: حلاقة ذقن (أحدهم يحلق للآخر).

تمرين رقم ٣٠١: قصّ شعر. (أحدهم يقصّ شعر الآخر).

تمرين رقم ٣٠٢: تصوير.

« النصّ المُرتجل
العلاقة القائمة على أساس المهمّة المسرحيَّة »

تمرين رقم: ٣٠٣

-الشريك الأول: أُلمِّح كي أحصل على شيء ما (الفعل: أُلمِّح، الرغبة: أن أحصل على..).

- الشريك الثاني: أتظاهر بعدم الفهم كي لا أعطي. (الفعل: أتظاهر - الرغبة- ألاّ أعطي).

تمرين رقم: ٣٠٤

-الأول: أشكو.. كي يواسوني.

-الثاني: أواسي كي أتهرّب منه.

تمرين رقم: ٣٠٥

-الأول: أُوبِّخهُ كي يغير سلوكه أو يصحِّح أخطاءه.

-الثاني: ألغو.. كي أحوِّل الخطأ إلى مزحة.. (أُميِّع الموقف).

تمرين رقم: ٣٠٦

-الأول: أهزأ من الثاني، كي يقوم بفعل ما.

-الثاني: أتجاهل تماماً، كي أنجو من القيام بفعل.

تمرين رقم: ٣٠٧

-الأول: أنهى وأمنعُ الثاني، كي لا يعرِّض نفسه للخطر.

-الثاني: أصرُّ كي لا أظهر بمظهر الجبان.

تمرين رقم: ٣٠٨

-الأول أكذب لأحُضِّر مفاجأة.

-الثاني: أتظاهر بأني أُصدق ،لأعرف بأسرع وقت ما هي النتيجة.

تمرين رقم: ٣٠٩

-الأول: أروي قصة ما كي يُعجب الآخر بي .

-الثاني: أستمع له كي أتملَّص من شيء ما.

تمرين رقم: ٣١٠

-الأول: أروي ما حدث لكنني أكذب.

-الثاني: أسأل وأتحقق لأعرف الحقيقة.

تمرين ٣١١

-الأول: أعمل على إنجاز المهمّة.

-الثاني: أعيقه بهدف الإغاظة.

تمرين رقم: ٣١٢

-الأول: أرجو، كي أحصل على...

-الثاني: أرفض بهدف الإغاظة.

تمرين رقم ٣١٣

-الأول: أشرح له كي يفهم.

-الثاني: أتظاهر بأني فهمت كيلا أبدو غبياً.

تمرين رقم ٣١٤

-الأول: أتمالك نفسي كي لا أؤذي مشاعره.

-الثاني: انتفخ غروراً كي أبدو مهّماً.

تمرين رقم ٣١٥

-الأول: أهّدده كي يخاف.

-الثاني: أتظاهر بأني لا آبه بهذا.. كي أُشعِر الأول بالخيبة.

تمرين رقم ٣١٦

-الأول: أنتظر منه جواباً أو اعترافاً.

-الثاني: أصمت وأرفض الجواب كي أعذِّبه أكثر.

توجيهات منهجية: يجب أن نذكِّر وقبل كل شيء، بضرورة (تبرير) شروط المهمة المسرحية. إن المهمّة المسرحية المتعلقة بتمارين العلاقة مع الشريك (مع كلمات مرتجلة) تستغرق وقتاً معيناً والذي بعده لا بد لها أن تتحول إلى مهمة أخرى.

نستطيع مند بداية هذا التحول أن نوقف التمرين. إضافة إلى هذا يجب أن يعرف الدارسون وبدقة، من منهم يلعب دور الفاعل في التمرين ومن يلعب المنفعل.

من الضروري أن يتابع الجميع (جميع الطلاب) بانتباه، فيما إذا قام الدارس الذي ينفِّذ التمرين بالابتعاد عن المهمة، أو استبدلها بمهمة أخرى وهذا ما يحدث غالباً في الدروس الأولى.

فمثلاً: بدل أن ينفِّذ المهمة: "ألمحِّ كي أحصل على.." يقوم الدارس بتنفيذ مهمة أخرى أكثر فجاجة وهي "أطالب كي أحصل...) ..إلخ.. يجب على الدارس أن ينفِّذ المهمة المسرحية الموكلة إليه بدقة عالية.

من المفيد والمهم جداً أن نقوم بالتالي:

تماماً وفي ذروة الفعل لدى الدارسين، أن نقوم بإيقافهم وجعلهم (يتبادلون مهامهم)، وأن يكملوا من ذات اللحظة التي توقفوا عندها، آخذين بعين الاعتبار كلَّ التبريرات التي بدءوها في البداية.

هذا يدرِّب لديهم سرعة البديهة، وبراعة إيجاد الحلول، و يغني خيالهم. وفي تمارين العلاقة مع الشريك غالباً ما يُلاحظ خطأ شائع، حين يتوقف الدارسون أو الطلاب عن الفعل ويبدءون باللغو والحديث بشكل عام وتبدأ مثلاً: "أين كنت؟ كيف حالك؟..." حوالي النصف ساعة من السلامات...

-تذكروا التالي: "أثناء تنفيذ المهمة المسرحية، إذا لم تشعروا بضرورة قول شيء ما، فمن الأفضل أن تصمتوا. سيكون هذا أكثر إقناعاً للجمهور من أن نتحدث طويلاً ،حديثاً فارغاً دون فعل" .

"**تمارين على أحاسيس مقترحة يظهرها الدارس من خلال مشهد**".

أن تبتكر مشهداً مقسماً لمهام مسرحية، شريطة أن يظهر فيه بالنتيجة واحدُ من الأحاسيس الصعبة التالية:

(ترجمة الأحاسيس إلى لغة المهام المسرحية).

تمرين رقم ٣١٧: السعادة.

تمرين رقم ٣١٨: دهشة وإعجاب.

تمرين رقم ٣١٩: حسرة وغمّ

تمرين رقم ٣٢٠: الشفقة.

تمرين رقم ٣٢١: المصيبة.

تمرين رقم ٣٢٢: اليأس. (أنظر إلى التمرين ٢٩٢)

تمرين رقم ٣٢٣: الوجل والاضطراب.

تمرين رقم ٣٢٤: الخوف.

تمرين رقم ٣٢٥: الهول والرعب، الهلع.

تمرين رقم ٣٢٦: الانزعاج (أنظر تمرين رقم ٢٨٧)

تمرين رقم ٣٢٧: الغضب.

تمرين رقم ٣٢٨: الحسَد (انظر التمرين٢٨٦).

تمرين رقم ٣٢٩: الغيرة

تمرين رقم ٣٣٠ الشّك

تمرين رقم: ٣٣١: الكراهية.

تمرين رقم ٣٣٢: الإعجاب (الانجذاب)

تمرين رقم: ٣٣٣: الحب.

لنأخذ مثلاً تمرين رقم ٣٣١، ونحاول استناداً إلى هذا الموضوع ،أن نبني مشهداً ،نصل من خلال سلاسل الأفعال فيه ،إلى الإحساس المطلوب وهو (الكره). مثلاً:

"أنت في خصامٍ مع رفيق لك. (يجب تبرير السبب). ذهب الرفيق إلى الحمَّام ليستحم. خلع ساعة يده. أما أنت، فتخفي الساعة رغبة في إزعاجه.

يخرج الرفيق ويبدأ البحث عن الساعة. طبعاً أثناء البحث لا بد وأن شكوكه ستتجه نحوك، وعلى الرغم من هذا، يبدأ البحث والتفتيش في كل مكان عسى أن يجدها.

أما أنت فتجلس متظاهراً بالقراءة في كتاب، تخفي شعوراً بالشماتة. .في نهاية الأمر حين يَقنع الرفيق تماماً أن الساعة معك، يأتي ويطلبها تقريباً هكذا "أعد الساعة" تستطيع أن تعطيه إياها راضياً بهذا الحد من إغاظته. أو أن تمنعها عنه. وفي هذه الحالة سيبدأ حوار طويل ناتج عن مهمة الأول وهي استعادة ساعته. وبالتالي تكون مهمة الآخر ألاّ يعطيه الساعة كي يعذِّبه.

وستكون الكلمات في هذه الحالة مبررة ومنسجمة ومشروطة بالحاجة الحياتية.

لاحظوا في هذا التمرين ،أنه بالإضافة إلى علاقة (الخصومة) تظهر لدينا أيضاً علاقات جديدة تبدأ بالتطور أثناء التمرين.

فصديقنا الجيّد أثناء تطوِّر التمرين، يبدو لنا أنه إنسان سيء مؤذٍ، قادر على اقتراف الكثير من الأفعال السيئة، إلخ. ومن الضروري الابتعاد هنا عن الخطأ الفادح ألا وهو: تغيير علاقتنا بالشريك بشكل ميكانيكي غير مبرر أو مقنع.

إن العلاقة الجديدة يجب أن تظهر في سياق التمرين وتتطور بفضل التلقي الحيّ، وتقييم أفعال الشريك.

فالإنسان لا يمكن أن نغيِّر علاقتنا معه بسرعة هائلة. أي أن يتحول من صديق إلى عدوّ فجأة. إن هذا التغيرّ في العلاقة الذي نلاحظه في التمرين أعلاه، يتراكم ويتكَّرس تدريجّياً، وذلك من بداية التمرين.

يدخل الشريك إلى الغرفة ويلاحظ أنك مستلقٍ على السرير بحذائك، تقرأ رواية رخيصة (حسب رأيه).

يلاحظ في وجهك شماتة وقحة، ومحاولةً للهروب غرقاً في القراءة، و لربما تظاهرتَ بالإهمال والتهميش لوجوده..

فيبدأ بالإحساس بعدم الفهم-ويفكر في غرابة الصداقة أو الرفقة التي جمعتكما. يذهب للاستحمام ويعود فلا يجد ساعته. سيبدأ البحث والتفكير في أن صديقه هذا لربما هو الذي سرق الساعة بهدف بيعها... إلخ...إلخ..

وهكذا كما ترى فإن تغيُّر العلاقة يتنامى تدريجياً، وفي نهاية الأمر يبدأ الشريك بالتعامل معك بـــ(كراهية).

القسم الثامن

الفكرة - وما وراء النص

الجلسة الثانية عشرة:

-"ماذا يعني (ما وراء النص)؟ وفي أي علاقة متبادلة هو مع النص؟".

إن الممثل على الخشبة وأثناء قوله لجملة ما من النص الذي بين يديه، لا يتقيد أبداً بالمعنى الذي تحمله كلمات هذه الجملة، ولو أنه فعل هذا فلن يكون ممثلاً. فهو لم يُغن المادة الأدبية ،وباختصار لن يكون مبدعاً لدوره. ولسوف يشعر الجمهور بالملل، ذلك لأنه لم يقرأ الأفكار التي تختبئ وراء كلمات المؤلف. ونستطيع القول وبكامل الثقة ــ باستثناء نصوص المسرحيات الرديئة جداً ــ لا يتفق أبداً، نصُ مسرحي مع ما وراء النص.

كذلك في الحياة، فقلَّما يتفق ما يقوله الإنسان من كلمات، مع ما يريده من وراء تلك الكلمات.. فنحن نفهم شريكنا ليس فقط بما يقوله من كلمات، وإنما ــ وهذا هو الأهم ــ (كيف) يقول هو تلك الكلمات، نبرته، إشاراته.

إن الإشارة ونبرة الصوت، هي أهم الأدوات التي يستخدمها الممثل في عمله، فكل جملة يمكن أن تقال عشرات المرات، وفي كل مرة يمكنها أن تحمل معنىً مختلفاً، وذلك تبعاً لنبرة الصوت والإشارة التي استخدمها الممثل في كل مرة.

ولنأخذ أبسط الأمثلة على ذلك:

لنفترض أن أحدهم يقول:"الجو حار" فإذا كان قائل تلك الجملة من الأشخاص المحبِّين للجو الحار، وهو الآن راضٍ تمام الرضا عن هذا الحر، فإنه سيقول الجملة السابقة بحيث تحمل المعنى: "كم أنا مستمتع".

وبالمقابل إذا كان القائل لا يتحمَّل الحر، فإن الجملة السابقة ستحمل المعنى: "كم أنا مستاء" أو "هذا لا يحتمل" .

وهكذا فإن الجملة ذاتها ستختلف في كل مرة تقال فيها، حسب نسبة استيائه أو استمتاعه بالجوّ الحار.

أحياناً يكون من السهل تحديد ما وراء النص، كأن يكون القصد من الجملة،السخرية، الكذب، المخادعة،الإضحاك..إلخ.

فحين يقوم أحدهم بعمل غبي أحمق، يقولون عنه "أنظروا لدينا هنا عبقري" فمن الواضح أنهم يسخرون: ما وراء النص هنا، لا يتعارض مع النص فحسب وإنما يعاكسه أيضاً.

يقولون أيضاً "كم أنت ذكي" لكن القصد من هذه الجملة "كم أنت أحمق". ولكن وفي كثير من الأحيان يكون إيجاد ما وراء النص ليس بالأمر اليسير كما في الأمثلة السابقة. وبكل الأحوال فإن إيجاده ممكن لا بل وضروري. حين يصعب علينا تحديد ما وراء الكلمات في جملة ثانوية ما، وجب علينا البحث عنه في الجملة التي تعبِّر عن فحوى هذا الجزء من النص. ولنأخذ على سبيل الإيضاح المثال التالي:

يحدثنا أحدهم: "كنت بحاجة شديدة للنقود، سرت اليوم في الشارع وإذ بي أقابل إيفان إيفانيتش، تحدثنا معاً. طلبت منه المال. ماذا تعتقدون؟ أعطاني ٢٥ روبلاً" إن سعادة المتحدث تكمن في أنه حصل على المال لذا فإن هذه السعادة ستزيِّن كلَّ الجمل السابقة أثناء حديثه كيف مشى وقابله ثم طلب منه....الخ.

ونستطيع القول، إن ما وراء النص هنا هو "كم أنا محظوظ". وسينقلب الأمر لو أن إيفان إيفانيتش رفض أن يعطيه المال.

وسيصطبغ الحوار السابق ــ باستثناء الجملة الأخيرة ــ بصبغةٍ مختلفة. سيقولها المتحدث بمزيد من الخيبة من أنه لم يستطع الحصول على المال، وسيكون ما وراء نصه هنا "حظٌّ سيء.. أخفقت"

يجب ألاّ نبحث عن ماوراء النص في كل جملة على حدة، وإنما في كل مقطع من مقاطع النص. إن البحث عن ما وراء النص، يعتبر مرحلة هامة من مراحل العمل على الدور المسرحي.

نحن نعرف "إن الدور يصبح جاهزاً،حين يجعل الممثل كلمات الدور هي كلماته" ويتحقق هذا فقط،حين يجعل الممثل الأفكار التي تحيا بها الشخصية، أفكاراً له. أي أن يفهم ما يختبئ خلف كلمات الشخصية. وبتعبير أدقّ، أن يكشف ما وراء النص، ومن ثم يبدأ العيش على الخشبة في هذا المضمون. وأثناء العمل على الدور، لا بد وأن يصطدم الدّارس بهذه المهمّة (البحث عن ما وراء النص) كواحدة من مراحل العمل على الشخصية: لذا فإننا نقترح هنا مجموعة من التمارين التحضيرية والتمهيدية، التي تطوِّر القدرة على كشف ونقل ما وراء النص، وذلك في أصعب الظروف:

التمارين العمليّة الخاصّة بقسم

"الفكرة وما وراء النص"

التمارين رقم ٣٣٤-٣٤٣

أن نقرأ بشكلٍ مسموع جملة ما من جريدة أو مجلة أو كتاب، على أن نعطي هذه الجملة المقروءة (ما وراء نص) محَّددٍ مسبقاً مثل:

(١) لا! هذا ممنوع (بضيق وتذمر) (٢) أما أنتم فتقولون....(٣) حبيبي العزيز (٤) كُفَّ عن هذا (بعدم ثقة). (٥) جيد جداً (٦) قل لي لو سمحت

(باحتقار) (٧) هذا غير معقول (مندهشاً) (٨) أية ترَّهات. (٩) نعم هذا رائع عظيم. (١٠) أية سعادة!!.. إلخ.

تمرين رقم ٣٤٤

أن نقول حواراً ما مثلاً: - الأول: هل يمكن أن أطلب منك سيجارة؟

- الثاني: آه طبعاً، أنا للتو فتحت علبة جديدة.

ثم نقوم بتبديل هذه الكلمات بأرقام أو أعداد، على أن نحتفظ بنبرة الصوت السابقة ذاتها.

تمرين رقم ٣٤٥

أن نبدأ الحديث مع الشريك مستخدمين الأرقام بدل الكلمات، على أن نستطيع ومن خلال نبرة الحديث، أن نحزر طبيعة هذا الحوار.

تمرين رقم ٣٤٦

أن نتوجَّه بالحديث إلى الشريك مستخدمين لغة الـــ (تارار.. تاررا). أي أن نستخدم كلمات غير موجودة في الطبيعة، وكأننا نتحدث لغة غير معروفة. وعلى الشريك أن يجيب بذات الطريقة. لا بدّ هنا أن نضّع لأنفسنا مهمة محددة: أوبِّخ ــ أبرهن ــ أحذِّر ــ أبرِّر.. إلخ .أما الحضور فيجب أن يحزروا هذه المهمة، كذلك أن يدركوا حالة المتحدثين.

تمرين رقم ٣٤٧

أن أقول جملة ما مستخدماً أية نبرة تخطر في الذهن، ثم أحاول تحديد ماوراء النص الذي سمعته،أو الذي وصلني من تلك النبرة (لا بدَّ أن أسمّيه).

تمرين رقم ٣٤٨

تنفيذ (مشهد) تُقال فيه جملة (هطل المطر) على أن يكون ما وراء النص: (المشكلة في القبعة!)

تمرين رقم ٣٤٩

يُعطى كلا الشريكين جملة واحدة

الأول "سيهطل المطر" الثاني "سيهطل". باستخدام هذه الجمل فقط، يجب أن نلعب مشهداً كاملاً وذلك بتبديل (ما وراء النص) في كل مرّة بحيث يصدق الحضور هذا الحوار.

وهنا وبقدر ما تتكرر الجملة بشكل منطقي وفكري مبرر، وكلما كان الحوار صادقاً منطقياً، كلما حصلنا على النتيجة المرجوة من التمرين.

وحبذا لو كان هذا التمرين على شكل مباراة بين الطلاب جميعاً، من هو الأقدر على إيجاد أكبر قدر من إمكانيات قول تلك الجملة، على ألاّ ينزلق المشهد في عدم التصديق أو التبرير. ويمكننا أن نجري التمرين بثلاثة أشخاص على أن يقولوا مثلاً النص التالي:

-الأول: سأرى ماذا سينتج عن هذا.. (بشك وعدم ثقة)

-الثاني: سترون... (واعداً)

-الثالث: إذن!! (بفضول).

-الأول : سأرى ماذا سينتج عن هذا (بشك أكبر وعدم ثقة)

-الثاني: سترون (مراوغاً)

- الثالث: وإذن... (متلذذاً) (مستمتعاً) إلخ.

تمرين رقم ٣٥٠

(استعادةٌ لكل ما مررنا به في السنة الأولى)

"لعبة الحواريات الست"

ينقسم جميع الطلاب إلى ثنائيات. كل منهم يقتطع ثلاث وريقات يكتب على كلٍّ منها (جملة قصيرة) وليس بالضرورة أن يكون للجملة الثانية علاقة بالجملة الأولى.

يجمع المدرِّس كل الأوراق المكتوبة. يخلطها مع بعضها ثم يوزعها ٦ وريقات لكل ثنائية. تتذوي الثنائيات للمناقشة وتحديد (ما وراء النص). ثم تقوم كل ثنائية بجمع تلك الجمل الست في حوار بحيث يمكنهما بناء مشهد بموضوع منطقي.

ثم تجتمع الثنائيات كلها لعرض مشاهدها بشكل متوالي. وهنا يستطيع الطلاب بمساعدة المدرِّس أن يعطوا ملاحظاتهم على مشاهد الآخرين. المدرس يعطي تقييماً لعمل كل ثنائية على حدة.

-**ملاحظة**: يمكن السماح للطلاب باستخدام الأشياء الشرطية، كذلك الملابس.

الحكايات (حكايات الأطفال)

إن حكايات الكاتب العظيم (إ. كريلوف) يمكنها أن تساعدنا كثيراً، فمن خلالها يمكن أن نأتي على تمارين خاصة بكل ما مررنا به في السابق، وعلى وجه الخصوص (ما وراء النص).

ويجري العمل على الحكاية كالتالي:

(١) كل دارس يمكنه أن يختار لنفسه حكاية حسب ذوقه، ويمكنه أن يختار من يشاركهُ في العمل.

(٢) على المجموعة التي تعمل على الحكاية، أن تخلق المبرر المناسب لموضوع الحكاية. مع العلم أنه من البديهي أن المقصود من وراء الحيوانات هو ببساطة بشرٌ، قام كريلوف بخلْع صفاتهم البشرية على حيوانات الحكاية. (انظر التمرين ٣٥١)

على الدارسين التدرب على الحكاية بشكل مستقل، ويمكن أن يكون أحدهم مختاراً كمخرج للحكاية من قبل المجموعة أو من قبل المدرِّس.

يجب تقديم الحكايات كمسرحيات صغيرة. مع الحفاظ على النص كما هو مكتوب بدقة لدى كريلوف. ويمكن السماح للمجموعات التي تجيد أداء الحكاية، باستخدام الملابس والمكياج والديكور والأكسسوارات المناسبة.. إلخ.

وإليكم مثال عن هذه المسرحيات الصغيرة التي بناها الطلاب بأنفسهم على أساس الحكاية:

تمرين رقم: ٣٥١

(اليعسوب والنملة)

قصة الحكاية: طالبين أحدهم كسولٌ ساذج ،والثاني مُجدّ مجتهد. لدى اقتراب موعد الامتحان. الطالب الثاني، جاهز للامتحان. أما الأول والذي لم يدرس شيئاً، يبدأ بإلحاح الطلب من الثاني أن يكتب عنه أجوبة الامتحان.

"تطور الأحداث"

المشهد الأول

المؤلِّف: (جالساً على جانب الخشبة) يقول (أحمر الخدود سكران رقص اليعسوب نشوان كل الصيف..). (تفتح الستارة). على الخشبة تظهر حفلة راقصة يلعب فيها الطالب (اليعسوب) الدور الأساسي ثمل بشدة يترنح راقصاً. ضجيج، صراخ، وضحكات، (الحوار حرّ)

المشهد الثاني

المؤلف: "لم ينتبه كيف- وبلمح البرق -جاء الشتاء..."

على الخشبة ممٌّر في المدرسة ،حيث تبدو لوحة الإعلانات عن الامتحان . يقترب الطالب "النملة" ينقل إلى دفتره مواعيد وأسماء المواد . يمر خلفه مجموعة من الطلاب بينهم يضحك الطالب (اليعسوب) غير مهتم... يمشي الآخرون إلى لوحة الإعلانات، فيتوقف ثم ينسحب الطلاب متحدثين فيما بينهم ليبقى الطالب (اليعسوب) وحيداً أمام اللوحة.

وفي هذا الوقت يقول المؤلف متابعاً "وشحب لونه كالميت.... الخ." وينهي قوله بـــ:

"ومن يخطر له الغناء، وهو جائع على لحم بطنه؟"

المشهد الثالث

المؤلف: مغضوب مكروب مهموم، زحف إلى النملة!!" (يخرج المؤلف)

على الخشبة غرفة الطالب الثاني (النملة) يدرس ويحضِّر للامتحان. يدخل اليعسوب.

بعد هذا يجري المشهد على هيئة حوار بين النملة واليعسوب، يضبطه نص الحكاية. ولكن هذا النص يقال بصورة (مجازيه) استعارية، لكن ما وراء النص تحدده الظروف المطروحة في الموضوع أعلاه، والمقترحة من قبل الطلاب.

إن الكلمات سيتم لفظها بنبرة مرفقة بالإشارات والحركات التي تناسب فعلاً طالبين، أحدهما يطلب من الثاني أن يساعده في الامتحان، مبرراً كل حركاته وطلباته.

-**توجيهات منهجية**: لدى الشروع بالعمل على الحكاية، على المجموعة وقبل كل شيء أن تحدد ما يلي:

(١) تحديد الفكرة الأساسية في الحكاية (أي أن نجيب على سؤال "ما الذي نريد قوله للجمهور من خلال تمثيل هذه الحكاية؟"

مثلاً: (يجب أن نعرف كيف نلهو ومتى) أو (كي ترتاح قليلاً يجب أن تعمل طويلاً) مثل روسي.

(٢) أن نحدد تماماً ما الذي تجسده شخصيات الحكاية: النملة (الاجتهاد)، اليعسوب (السذاجة والكسل) المؤلف. (السخرية الهازئة أو الضمير).

(٣) أن نحدد المهمة المسرحية لكل شخصية، والتي نقوم بها على طول الحكاية.

فمثلاً النملة: تحصيل أعلى العلامات في الامتحان، واجتيازه بجدارة، وتلقين الكسول درساً.

-اليعسوب: الاستسلام للهو والكسل ثم الاعتماد على الآخرين.

-المؤلف: السخرية من اليعسوب.

على المدرِّس ألا يُحرج أو يقلل من أهمية مخرجي هذه المسرحيات الصغيرة، أو يقيدهم بأسلوبه أو يطلق التعليقات على مخططهم الإخراجي.

بل على العكس تماماً، فليدعهم يفعلون ما يشاءون. هذا يساعد المدرس على اكتشاف الخصوصية الإبداعية لدى كل منهم،ذوقه الفني، اتجاه خياله، كذلك انحرافاته ومبالغاته ، شذوذه عن الفكرة...إلخ.

هناك مطلب وحيد فقط يجب أن يكون حاضراً منذ البداية:

أن يكون هناك في أساس أي بناء مسرحي ما أسميناه (الصدق المسرحي). أي ألا يكون هناك أي خرق لأيٍّ من عناصر الفن المسرحي الذي مَرَرْنا به سابقاً.

تمارين رقم ٣٥٢- ٣٦٣

إن حكايات كريلوف التي تعتبر الأكثر تشويقاً و ملاءمةً لبناء مواضيع على أساسها، هي:

(١)الذئب والحمل (٢) الغراب والثعلب (٣) الحمار والبلبل (٤) القط والطاهي (٥) الفضولي (٦) الكاذب (٧)كلبان (٨) صداقة الكلب (٩) الحمام والعصفور (السميلي) (١٠) القرد والمرآة (١١) الضفدع والثور (١٢) الفأرة و جارتها.

الشخصيّة المسرحيّة والعمل على الدَّور

خطة عمل السنة الثانية

إن التمارين المقترحة للسنة الثانية، تحمل هدفاً أساسياً ألا وهو تمهيد تربة خصبة للمرحلة الثانية من العمل على بناء الشخصية المسرحية.

وقد وُضعت هذه التمارين متدرجة بشكل تصاعدي في صعوبتها. ويتلخص هذا التدرُّج بمدى ابتعاد الطالب عن أناه، عن عمره، عن عاداته وأساليبه الحياتية في إظهار أحاسيسه وأفكاره، وطريقته في التفكير. وباختصار، الابتعاد عن سلوكه الشخصي.

تبدأ التمارين بالعادات الحياتية التي يكتسبها البشر من ممارسة الحرف والمهن المختلفة، حين تبقى الملامح الأساسية الداخلية والخارجية كما هي عليه في جوهر وطبيعة الطالب الدارس، بعد هذا تأتي التمارين الخاصة بامتلاك الصفات الشخصية. مع العلم أن الاهتمام الأكبر في المرحلة الأولى، يولى لبناء الصفات الشخصية الداخلية، يليه في وقت لاحق، الاهتمام بالصفات الخارجية.

وتدعم كل هذه المراحل السابقة، بأداء الدارسين لأدوار بسيطة، في مشاهد سهلة ذات مواضيع مرتجلة، غير مقيدين بعد بنصٍّ مسرحي. وبشكل موازٍ أثناء العمل على تلك المشاهد البسيطة، يتم العمل على: عناصر التقنية الخارجية، البلاغة المسرحية، استكمال الشكل...الخ.

وبهذا يمكن أن يقدِّم الدارس في النهاية تلك المشاهد، مبرهناً على امتلاكه ومعرفته بقوانين البلاغة المسرحية. تنتهي الدراسة في السنة الثانية بـــ (العمل على الدور المسرحي)، حيث يقف الدارس أمام مهمة التعامل مع(النص المسرحي) مسخراً أفكاره لخدمة أفكار المؤلف.

القسم التاسع

المراقبة (الملاحظة) لدى الممثل

الجلسة الثالثة عشرة:

"في تراكم المادة وخصوصيّة المراقبة لدى الممثل"

في المحصلة فإن عمل الممثل يجب أن يوصله في النهاية، إلى نقل الحياة الإنسانية الصادقة بكل غناها وتعدد جوانبها. ونتيجة لهذا، من البديهي أن يعي الممثل ضرورة الملاحظة (المراقبة) الدائمة والمتعددة الجوانب، لكل ما يجري حوله ويحيط به في حياته الواقعية.

وتسمى هذه السمة من سمات الممثل بـــ(حسِّ المراقبة) أو الملاحظة. وتعتبر من أساسيات العمل على الشخصية المسرحية. والمراقبة أو الملاحظة، يجب أن تشمل كل شيء على الإطلاق:

- السمات الخاصة بالظواهر الطبيعية، الحياة البشرية، الظواهر الفنيّة. و من الضروري جداً أن نستغل أية فرصة للحديث مع الناس، وأن نحرص على جمع أكبر قدر من الملاحظات على مختلف مظاهر ومزايا السلوك الإنساني.

أن نلاحظ كيف يعبِّر الناس عن أفكارهم، أحاسيسهم. كيف يتصرفون على اختلاف ظروفهم الحياتية. أن نراقب الصفات الخارجية للسلوك

الإنساني، (الإشارات، المشية، طريقة الكلام، الضحكة، البكاء، الوقفة، الهيئة، الملابس..إلخ.). يجب أن نحاول النظر إلى عمق الشخص المرصود ودواخله، محاولين تفسير وإيجاد أسباب هذا السلوك أو ذاك. أن نحاول النفاذ إلى جوهر كل ظاهرة نلاحظها، أن نفهمها لتحديد شخصية هذا الإنسان، صفاتهُ وسماته الأساسية التي تميزه عن بقية البشر. وعلى العكس أيضاً،أن نحاول رصد ما هو مشترك بينه و بين الناس الذين لهم ذات المهنة التي يعمل بها، أو الذين في عمره...إلخ

والممثل بصفته محللاُ نفسياً جيداً، يجب أن يجيد تقييم وفهم كل العوالم الداخلية والروحية لدى الإنسان. ويمكنه تحقيق ذلك، عن طريق الملاحظة المستمرة واستخلاص النتائج وتعميمها. إن ما يغني خبرة الممثل الحياتية ليست المراقبة والملاحظة فحسب، وإنما قراءة الكتب والقصص والأحاديث، انطباعات البشر الآخرين والاطّلاع على الأعمال الفنيّة والإبداعيّة.

إن تراكم هذا كلّه يشكِّل المادة الخام التي سينهل منها الممثل لبناء شخصيةٍ صادقةٍ حياتيةٍ وفنيّة مسرحية.

إن المراقبة لدى الممثل ليست محض تأملٍ حيادي. فمراقبة الممثل هي ثنائية (إنسان ــ مراقب) أو ثنائية (إنسان ــ مبدع). أي أن الممثل أثناء المراقبة تنشأ لديه في كل لحظة أفكار وأحاسيس جديدة تتعلق بما يراقبه. وبتعبير أدقّ، تتكون لديه وفي كل لحظة (علاقة مع ما يراقبه).

إن مجموع هذه العلاقات التي يكونها الممثل مع الواقع الذي يراقبه ويرصده، تعود بالفائدة في نهاية الأمر على عمله على الدور الذي يلعبه.

إذن فالملاحظة ورصد الحياة المحيطة ،يجب أن تتحول لدى الممثل إلى كما يقولون (خبز يوميّ). أن أراقب وألاحظ، أتأمل وأتفحص، أن أصغي وأفسِّر وأبحث في الأسباب والمسببات لهذه الظاهرة أو تلك، هو عمل الممثل

اليومي في كل مكان وكل حين. فالممثل يستطيع أن يستخلص من أتفه الأشياء، فائدةً له.

يخرج الممثل في الصباح الباكر، الموظفون يسرعون إلى أعمالهم. فليراقب، في أي إيقاع تتدفق الحياة الصباحية؟ كيف يبدو سلوك هؤلاء البشر المسرعين إلى أعمالهم خوفاً من أن يتأخروا؟

يراقب سلوك أحدهم مثلاً. ما هو عملهُ يا ترى؟ لماذا يبدو على هذا النحو؟ ...إلخ

ها هو عجوز يدخل إلى الحافلة! يراقب كيف يدخل العجوز في زحام البشر، كيف يجلس؟ كيف يتحدث؟ كيف تتوزع التجاعيد على وجهه؟ ..إلخ

فليراقب سلوك البشر في أصغر وأكبر انفعالاتهم الحياتية. وليحاول رصد الجوِّ أو (الإيقاع) الحياتي في: محطة القطار، في الصيدلية، في المتحف،في المطعم..إلخ.

لقد تحدثنا للتو عن المراقبة الدائمة للحياة، ولكن بشكل عام! ومن البديهي أن الممثل حين يبدأ العمل على دور محدد (من نص مسرحي أو مشهد)، فإن المراقبة لديه لن تكون مراقبةً عامة، وإنما سيبدأ و بشكل إراديّ، في انتقاء العناصر التي يراقبها، تلك التي تساعده على تكريس المعلومات عن بيئة وصفات الشخصية التي يلعبها.

إذا كان الدارس في السنة الأولىَّ استخدم وبشكل أساسي ذكرياته في استعادة الأحاسيس والانطباعات والأفكار والسلوك الخاص به، فإنه ملزم هنا بتجسيد حياةٍ ليست حياته وأحاسيس لا تخصُّه بل تخصُّ شخصاً آخر.

وهنا تكمن أهمية المراقبة وملاحظة سلوك الآخرين. ولا بد للمدرِّس أو المعلم، أن يشير إلى أهمية هذه النقطة، في بداية هذا القسم (العمل على الشخصية) أو (خلق الشخصية).

ولا بد أيضاً من الإشارة إلى الاختلاف القائم بين المراقبة لدى الممثل ،و المراقبة لدى الرسامين أو المبدعين في أنواع أخرى من الفنون. فالرسام مثلاً يضع نتيجة مراقبته البصرية على الورق، على شكل خطوط أولية، والمؤلف الموسيقي على شكل إشارات موسيقية، والكاتب يحاول- قدر الإمكان- تذكُّر شكل وفحوى الأحاديث التي سمعها من البشر الذين راقبهم، فينقلها في دفتره على هيئة ملاحظات وجمل. باختصار إن كل مبدع ،يحاول تثبيت نتائج مراقبته، مستخدماً المواد أو الأدوات التي تعتبر من مميزات إبداعه.

أما مادة الإبداع لدى الممثل وأدوات إبداعه فهي (ذاته). إن خصوصية المراقبة لدى الممثل، تتجلى إذا أمكننا القول، في أن الممثل يراقب (من خلال ذاته). فكل مراقباته التي يجمعها من البشر، يحاول ولو فكرياً، تجسيدها أو تطبيقها على نفسه. أي أن (يقيسها على قدِّه). فمثلاً يحاول أن يقلِّد النظرة، المشية، الإشارات، نبرة الحديث...

يحاول الممثل أن يحرك عضلاته باحثاً في جسده عن طريقة لتجسيد ما تمَّت مراقبته في الآخرين. مع العلم أن هذا قد لا ينجح تماماً، وبصورة مطابقة دقيقة.

كثيراً ما يحاول الممثل أثناء وجوده في القطار، الحافلة، أو أي مكان آخر، أن يقلِّد شكل وهيئة الشخص الذي يراقبه (وذلك بشكل داخلي ودون أن يَصدر عن الممثل أية إشارة أو تعبير فاقع قد يلفت الانتباه). ولكنه وقبل كل شيء، يحاول أن يفهم الحالة الداخلية لهذا الشخص المراقب، والتي حسب رأيه أدَّت بالنتيجة إلى مثل هذا التعبير في الوجه أو إلى هذا السلوك.

يجب أن تُعنى التمارين الأولى في هذه السنة، بتطوير حس المراقبة لدى الدارسين بجميع الوسائل الممكنة (المراقبة من خلال الذات).

التمارين العملية البدئية

تتلخص التمارين البدئية في السنة الثانية ،بأن يأتي الدارسون بنتائج مراقباتهم، فيعرضونها أمام الحضور. فالمدرِّس يمكنه أن يعطي المهمة التالية: "أحضروا لي في اليوم القادم (نظراتٍ) لاحظتموها عند أحدهم".فيأتي الدارس في الدرس التالي ليحدثنا في بادئ الأمر، أين ومتى وفي أي ظروف، لاحظ هذه النظرة التي حفظها في ذاكرته، ثم يقوم بنفسه بعرضها لنا.

فإذا كان الدارس بعرضه لهذه النظرة (يسخر من) صاحبها، أو يعرضها بشكل خارجي فقط، فإنه لم يفعل شيئاً ،سوى أنه قلَّص وجهه. أما إذا استطاع أن ينفذ إلى عمق ودواخل ذلك الرجل، فإن تلك النظرة التي يعرضها ستكون صادقه منسجمة وحيّة.

القسم العاشر

إتقان إعادة تجسيد المهن المختلفة

الجلسة الرابعة عشرة:

ما هي صفات التمارين الخاصة بهذا القسم؟

في السابق كان الدّارس يسأل نفسه عند تلقي المهمة المسرحية: كيف سيكون سلوكي لو كنت فعلاً في مثل هذه الظروف؟

أما الآن، فيضاف إلى هذا السؤال: ما الذي سأفعله لو أني كنت في هذه الظروف، ومهنتي حذَّاء، أو كهربائي؟.. وهنا تنشأ ضرورة أن يغيِّر الدارس أو الطالب من سمات سلوكه الحياتي الخاص ،بما يتلاءم وخصوصية تلك المهنة.

أما السمات الجديدة المتعلقة بالمهنة، فإنه يكتسبها أثناء التمرين. إن جوهر هذا التغيير أو الخلق الجديد يتلخّص، في أن الدارس ملزم بأن يلغي في نفسه تلك الصفات والملامح الجوهرية الحياتية،التي تتعارض مع إظهار سلوك الطبيب مثلاً أو الكهربائي إلخ، ثم أن يبحث لديه عن تلك الملامح والصفات التي لا تتعارض مع المهنة التي يقدّمها.

ما هي هذه الملامح إذن؟

خصوصية الشخصية النمطية:

كي نتمكن من تجسيد أو تقليد ظاهرة ما، أو شخصية ما على الخشبة، بدقة وصدق، لا بد وقبل كل شيء أن نفهم ونعي تماماً، (جوهر) هذه الظاهرة أو الشخصية التي نريد تقليدها أو تجسيدها.

وإذا أردنا تقليد سلوك بشر أصحاب مهن محددة، وذلك أثناء ممارستهم لهذه المهنة، فلا بد لنا أولاً أن نحاول إيجاد تلك السمة التي تعتبر الأهم، والتي تميّز تلك المهنة، وتجعل سلوك هذا الشخص نمطيّاً أثناء ممارسته لمهنته.

أي أن نبحث عمّا هو نمطي مشترك بين كل الناس الذين يمارسون ذات المهنة.

إن مجرد كلمة (محترف)، تعني أن العمل الذي يقوم به هذا الإنسان يعتبر وبشكل أساسي اختصاصاً له. وامتلاك القدرة على ممارسة هذا الاختصاص، يعني بالضرورة: (١)المعرفة الخالصة بخطوات العمل (٢)امتلاك الخبرة الخاصة بهذا العمل.

-كيف نستطيع أثناء المراقبة، أن نميّز بين عمل المحترف، والعمل الذي يقوم به شخص جديد على المهنة أو الحرفة؟

سيكون ذلك يسيراً من خلال كيفية تعامله مع عناصر وأدوات مهنته. ومن خلال سلوكه الخاص، نستطيع أن نستكشف مدى معرفته وخبرته وثقته وحتى خفّته.

وإذا راقبنا بدقة، كم من الانتباه والتوتر والطاقة يهدر المُستجد أثناء عمله، نلاحظ أن (المحترف) يكاد لا يولي انتباهاً كبيراً لما يقوم به من عمل، فهو يقوم به بشكل آليّ لا بل يعير انتباهه لأشياء جانبية (كالأحاديث، الاستماع، الروي، النظر إلى الشارع ...إلخ) ونراه على هذه الحال حتى

تعترضه أثناء العمل مشكلة ما فإنه -وهنا فقط- يعيرها انتباهه الحرفيّ الخاص كي يحلّها. وعلى هذا النحو فإن المحترف المختص بصنعته وعمله، يتميز عن الآخر بسلوكه الحر والواثق أثناء تعامله مع عناصر حرفته. وتتجسد هذه الحرية وقبل كل شيء بالتوفير المقصود والدقيق للطاقة،والمعتمد على المعرفة العالية بتفاصيل العمل. تلك المعرفة التي تظهر في تطبيقه لخطوات العمل، والتي تتم عن خبرة كبيرة في التعامل مع أدواته.

وبالتالي فإن (المعرفة)،(الخبرة)،(الثقة)، هي سمات بمجملها تؤدي إلى توفير الطاقة المهدورة أثناء العمل. وهي سمات نمطية مشتركة بين المحترفين بشكل عام.

إن السمات العامة السابقة الذكر، تمتلك بدورها صبغة تختلف باختلاف نوع المهنة (أو الحرفة) وهذه الصبغة هي ما يميِّز هذه الحرفة عن غيرها من المهن. وهي بدورها تعتبر صفة مميزة لا تكرر إذا أما اتصلت بمهارات الشخص الذي يمارس تلك المهنة. أي أنها تصبح بعلاقتها مع الشخص، صفة مميزة له عن الآخرين من ذات المهنة. وهكذا، فلكي يتمكن الدارسون من تنفيذ المهام المعطاة في هذا القسم، يجب أن يقوموا بالتالي:

(١) التقاط الصفات النمطية لمهنة ما.

(٢) إيجاد الملامح الخاصة التي تميز هذا العمل تحديداً.

(٣) تجسيد كل هذا دون الاعتماد على أحد.

إن الدّارس في هذه المرحلة يقوم بتقديم المهنة انطلاقاً من ذاته أي: أنا (المنفِّذ) أنا أقوم بهذه المهنة وفي هذه الظروف".

أما المرحلة التالية وأثناء العمل على الدور المسرحي، سيضطرُّ الدارسون للبحث عن السمات الخاصة والمميزة لهذه المهنة، والتي تتعلق أيضاً بسمات الشخصية التي يتم أداؤها. وهنا على الدارس أن يأخذ بعين الاعتبار صفاته الخاصة الممنوحة له من الطبيعة: العمر، الصفات النفسية.. إلخ.

وهكذا فإن العمل الإبداعي للدارس في هذا القسم، يتجسَّد في التمارين التي تدفعه (للبحث) عن العلاقات الملائمة لمفردات هذه المهنة أو الحرفة التي يقوم بتجسيدها. تلك العلاقات التي تجعل سلوك الدارس مشابهاً لسلوك الحرفيّ أو معلم المهنة في هذا العمل أو ذاك.

أما العلاقة المسرحية ،فقد عرفنا ماهيتها مما مررنا به سابقاً، وأما المنبع الذي نحصل منه على العلاقات الملائمة، فهو ما تراكم لدينا من خبرات ومعرفة وملاحظات وانطباعات جمعناها أثناء حياتنا.

ولربما صادفنا أحياناً فقر في هذا النوع من المعرفة، لذا وجب علينا أن نولي قسماً من الوقت لزيادة واستكمال هذا الرصيد إلى المستوى المطلوب أثناء دراستنا لظاهرة ما.

ويجب ألاّ نقبل بأي حال من الأحوال،أن يرفض الدّارس مهمة ما. وخاصة إذا كان يبرّر رفضه بأنَّه لا يستطع أن يقوم بأداء هذا المهنة، ولتكن مثلاً المشي على الحبل (لاعب سيرك) أو لأنه لم ير أو يشاهدربما في حياته هذه المهنة.

إن أي ظاهرة معقدة، تتألف في الأصل من مجموعة من الظواهر البسيطة، والتي نعرف الجزء الأكبر منها. إن مهمة الدارس هنا وللوهلة الأولى تبدو صعبة للغاية: (أن يمشي على حبل متخيل مشدود) أُسوةً بلاعب السيرك المحترف.

لكن هذه الصعوبة هي مجرَّد وهم!.

فليبدأ الدّارس بإعمال ذاكرته. وليتذكَّر كل التفاصيل من حياته. أثناء عبوره نهراً أو ساقية، أو سيره على طرف وادٍ أو منحدر، أو سيره على خشبة بين ضفتين مثلاً. ولربما سار على أحد أطراف سكة الحديد محاولاً أن يتوازن.

ثم فليدخل في جوهر (التوازن). وهو بكل بساطة، الحفاظ على توزيع متساوٍ للوزن لمنع السقوط. وهذا معلوم لديه. يبقى هنا أن يقوم (بتبديل) الخشبة أو حافة سكة الحديد بالحبل الاسطواني المشدود. وليتخيل الدارس، كيف يهتزّ الحبل تحت قدميه بشكل طفيف.

وهنا تبدأ الرغبة في رفع القدم عن الحبل ونقلها بسرعة، ثم يفضِّل أن يسحبها إلى الأمام سحباً من أن يرفعها. وهكذا يبدأ الدَّارس بالتعرف على (التقنية) التي تمكنه من السير. أما الأيدي، فتستعمل لحفظ التوازن على الجهتين.

وهنا يكون الدارس قد (نفَّذ) العملية (المشي). أي أنه مشى على الحبل كأي شخص يحاول المشي على حبل. ولكنه لم ينفِّذ بعد المهمة الأساسية، وهي أن يمشي على الحبل كمحترف للمشي على الحبال في السيرك.

وهنا لا بد أن يبحث عن الصفات والمزايا التي تخصُّ فقط عاملي السيرك. فإذا كان الدارس قد شاهد ولو مرة واحدة لاعب سيرك، أو حضر أي عرض من عروض السيرك ،لسهل عليه إضافة ما توصل إليه من خلال التذكر والتدريب، إلى ما يشاهده من سمات مميزة لسلوك لاعب السيرك من: دقة، ورغبة في استعراض الحركات، وخفة في أشد اللحظات حرجاً، بالإضافة إلى الثبات.

وهكذا فإن الدارس، بتركيبه لكل ما جمعه من ملاحظات وخبرات، بإمكانه وبإعمال خياله (الفانتازيا)، أن يقوم بأي عمل كان رغم عدم معرفته به مسبقاً.

التمارين العملية

القسم العاشر

تمارين خاصة بأداء مختلف المهن والأعمال

تمارين رقم ٣٦٤-٣٨٣

أن نؤدّي مهنة إنسان ما، آخذين بعين الاعتبار لحظة العمل أو الإنتاج:

-أمثلة عن المهن: (١) حَذَّاء (٢) خيّاط (٣) مصلّح ساعات (٤) عامل زجاج (يقوم بتركيب زجاج النوافذ) (٥) دهّان (٦) نجّار (٧) خرّاط (٨)

عامل تمديدات صحيّة (٩) قارئ عدّادات (١٠) كاتب معاملات (١١) محاسب صندوق (١٢) كيمائيّ (١٣) طبيب (١٤) عامل مسح هندسيّ (مهندس) (١٥) عسكريّ (١٦) عامل كهربائيّ (١٧) عامل لاسلكيّ (١٨) سائق (١٩) نادل (٢٠) طاهي.. إلخ.

-**توجيهات منهجية**: لا بد من اختيار المهن المعروفة للعامة، وذلك من ناحية لاختصار الوقت اللازم للتحضير، ومن ناحية أخرى لتسهيل عملية المقارنة ومستوى الصدق في الأداء.

لا ضير من السماح للدارسين ــ وخصوصاً في المراحل الأولى ــ من استخدام المواد والأدوات الحقيقية أو أدوات مشابهة لأدوات المهنة (قلم الرصاص يستخدم كمسلة) (والجريدة الملفوفة كقالب للأحذية)، لأن التعامل مع الأشياء غير الموجودة، سيكون عبئاً ثقيلاً على انتباه الدارس.

وهكذا فعند ما يمتلك الدارس تقنية الحرفة بشكل جيد، أي عندما يصدِّق المشاهدون أن هذا الذي أمامهم هو (نجّار أو خيّاط...) حقيقي، عندها يمكن أن نصعِّب التمرين بإضافة شريك. وإضافة ظروف مختلفة. ويمكننا بالتدريج أن نصل بهذا التمرين إلى مشهد مسرحي يحمل موضوعاً أو حكاية. مثال:

تمرين رقم: ٣٨٤

عند الحذَّاء

الحذّاء يعمل. تدخل إليه زبونة وتطلب منه أن يصلح حذاء ولدها بسرعة، كي يذهب غداً إلى المدرسة. يَعِدُها الحذاء أن ينجز العمل خلال ساعة. تذهب الزبونة.

يحّل المساء. الحذّاء يريد أن يشعل الضوء، لكن الكهرباء لا تعمل. يحاول الحذّاء أن يعرف السبب، لكن دون جدوى. يغلق دكانه ويذهب إلى جاره الكهربائي الذي يعيش في ذات الشارع.

أثناء غيابه تعود الزبونة، وتبدأ بطرق الباب بقوة، أكثر فأكثر حتى ينكسر الزجاج، فتهرع من المكان كي لا تدفع ثمن الزجاج وتقرر أن تعود في وقت آخر.

يعود الحذّاء وحيداً (الكهربائي كان نائماً، لذلك لم يأت معه بل وعده أنه سيلحق به). يكتشف الزجاج المكسور يشعل شمعة ويحاول متابعة عمله. لأن الزبونة ستأتي قريباً.

يظهر الكهربائي النعسان، ويتفحص بكسل الأسلاك الكهربائية، ثم ينقر بإصبعه على المصباح فيعمل على الفور. يذهب الكهربائي شاتماً.

يبدأ الحذّاء العمل سريعاً. يشتد البرد، فيحاول إغلاق الفتحة في الزجاج المكسور. تدخل الزبونة. العمل لم ينجز بعد. قررت أن تنتظر. الحذّاء يشتم المشاغبين الذين كسروا الزجاج ،ويشتكي من أنه من الصعب مساءً إيجاد عامل يبدل له زجاج النافذة.

أما الزبونة فتقرر أن تصحح خطأها. تذهب إلى أحد معارفها من عمال الزجاج لتبديله، والذي يعيش في الجوار. ينهي الحذّاء في غيابها العمل.

وتظهر بعد ذلك الزبونة مع عامل الزجاج. تحصل الزبونة على الحذاء، وتدفع وتذهب، وعامل الزجاج دون أن يسأل عن أجره، يبدأ العمل.

ويبدأ الحذّاء القلق بشأن أجرة العامل، الحديث معه. فيبدأ بالتلميح والسؤال. فيعرض عليه العامل أنواع الزجاج وأسعارها. فيبدأ الحذّاء باختيار الأرخص والعامل يحاول إقناعهُ بالأغلى. تم تركيب النافذة ويطلب العامل من الحذاء أن يجرب جودتها، لكن الحذّاء لا يزال يفكِّر كم من النقود يجب أن يدفع. فيذهب العامل بعد أن يخبره أن الزبونة قد دفعت.

- **توضيحات منهجية**: (١) في البداية لا بد أن نصل إلى أن نكون مقتنعين جداً بالتعامل مع الأدوات: القوالب، المسلات، المطرقة، الجلد ،..إلخ، حتى يقتنع المشاهدون أن أمامهم حذّاءً حرفيّاً حقيقيّاً.

(٢) أن يتمّ الاتفاق مسبقاً على الظروف المعطاة: المكان، الزمان، العلاقات المتبادلة.

(٣) الحوار يجب أن يخلق لحظة الحاجة إليه. أي لا ضرورة لتحضير نص لقوله. بل يجب التعامل مع الظرف المعطى، فيكون الحوار نتيجة لهذه العلاقات مع الشريك.

(٤) يمنع منعاً باتاً أي شرح مقصود، أو أي استعراض للجمهور. مثلاً: (الحوار المسموع مع النفس!، حوارات جانبية بوجود الشريك!).

(٥) ليكن عمر الحرفي في هذه المرحلة ،هو ذاته عمر الدارس.

(٦) لا داعي للبحث قصداً عن صوت يميز هذا الحرفي، أو أي صفة خارجية، أو أسلوب مختلف في قول الكلمات أو المشية إلخ... أما إذا كانت هذه الصفات تظهر لوحدها بشكل منسجم، فلا داعي لإزالتها أو منعها قصداً.

(٧) إذا لم يسعف مخزون الذاكرة والملاحظة الدارس في الوصول إلى الصفات المميزة لسلوك الحرفي، فلا بد من إعطائه وقتاً مناسباً. قد يكون أياماً، كي يراقب مراقبة خاصة، ويدرس بشكل دقيق المهنة أو الحرفة الموكلة إليه. ويكفي أحياناً أن نذكِّر الدّارس عن طريق الكلام، بالملامح الأساسية والمميزة للمهنة المطلوبة. فيبدأ حالاً بتغيير سلوكه.

(٨) إن مبدأ النقد والتقييم الموجه لهذه التمارين، هو ذاته في السابق: مقاربة الأداء المسرحي للدارسين في جميع التمارين، مع السلوك الحياتي الحقيقي لإنسان له نفس هذه المهنة وفي هكذا ظروف.

وهنا يكون الأكثر قيمة في عمل الدارس، هو قدرته على التقاط وتجسيد هذه التفاصيل المميزة ،والتي ستكون في المستقبل خاصةً به، وفي ذات الوقت هي صفات نمطيّة تميّز هذه المهنة المعطاة.

تمارين رقم: ٣٨٥-٣٩٠

تمرين " في السيرك"

تجسيد سلوك لاعبي السيرك:

(١) المشي على الحبل.

(٢) تقليب الكرات.

(٣) لاعب الخفة (الساحر).

(٤) الملاكمين.

(٥) المصارعين.

(٦) المتبارزين بالسيف ..إلخ.

تمرين رقم: ٣٩١

تجسيد سلوك حرفيي التزيين والحلاقة وسلوك الزبائن.

يقوم بالتمرين: (١) كبير الحرفيين (٢) حلاّق رجالي (٣) حلاّق نسائي (٤) حلاّق مختص بالأظافر والأطراف (٥)حلاّق متدرب (٦) محاسب صندوق (٧) بوّاب (٨) عاملة تنظيف.

ملاحظة: هذا التمرين يعتبر مرحلة تمهيدية لما سيأتي بعده من تمارين، لهذا يمكن أن تتميز أو تختلف شخصياتهم عن بعضها البعض ببعض الملامح. مثلاً: سريع النسيان، بخيل، نزق (سريع الغضب).. إلخ. (الشخصيات) يختارها الدارسون كما يريدون وعلى مزاجهم.

لا بد من الانتباه إلى أن الدارسين جميعهم أحسّوا بجوّ المكان الذي يجري فيه العمل. أما عن الأجواء، فإن جوّ حلبة السيرك، وجوّ الحلاقة، مختلفان تماماً، كذلك علاقة الأشخاص الدارسين يجب أن تكون مختلفة كاختلاف سلوكهم..

القسم الحادي عشر

الصفات الداخلية المميّزة للشخصية

"تجسيد الشخصيات"

الجلسة الخامسة عشرة:

في التمارين السابقة عن تجسيد مختلف المهن والحرف، لم يكن مطلوباً من الدّارس أن يغيّر في سمات شخصيته الخاصة أثناء قيامه بالتمرين. ولو أن ذلك حدث في بعض الأحيان، فإن حدوثه يأتي محض صدفة ودون قصد ومحاولة من الدارس أن يقوم بسلسلة من الأفعال بترتيب محدد، والتي في حياته الطبيعية لم يقم بها من قبل.

وبتنفيذه لهذه السلسلة من الأفعال وبهذا الترتيب، ودون أن يلاحظ الدارس يصبح من الداخل شخصاً آخر. وهذا الاختلاف الداخلي ،يؤدي أحياناً إلى اختلاف خارجي ملحوظ (ينعكس في الحركات،الإشارات، الصوت...إلخ) ولكن كل هذه الاختلافات لم تكن مدروسة. أي لم تكن مقصودة ومجهزة سابقاً. لقد نشأت كما يقولون بشكل (مرتجل) بفضل متطلبات هذه المهنة أو تلك. وبفضل سير تسلسل الأفعال والظروف...إلخ

أما في تمارين هذا القسم فالأمر بالعكس: إن هذا السلوك أو ذاك، هذا الظرف أو تلك العلاقات.. إلخ، يجب أن تنشأ من خلال تجسيد شخصيات

محددة ومتفق عليها سابقاً. فإذا كان لا بد لنا في تمارين المهنة والحرفة (الابتعاد) قليلاً عن الذات، ففي هذه التمارين يجب أن نأخذ كلمة (ابتعاد) بأقصى مدى لها.

ما هو إذن جوهر هذا الابتعاد عن الذات. هذا التغيير في الصفات الداخلية؟؟

يتجسد هذا الابتعاد، في حاجة المؤدي (الدّارس) إلى إقصاء وإضعاف صفاته الداخلية الخاصة. والتي بمجموعها تعيقهُ وتمنعه من تجسيد الشخصية المسرحية المفترضة. وبالعكس تطوير(تضخيم) تلك الملامح والصفات التي تتلاءم وتتناسب مع هذه الشخصية.

-كيف نبحث في أنفسنا عن هذه الملامح والصفات الضرورية؟!

قبل كل شيء، فلنحاول التوضيح لأنفسنا كيف نستطيع بشكل عام أن نميّز شخصية عن الأخرى بين البشر؟ ما هي الإشارات والدلائل التي تعطينا الحق في القول، إن هذا الإنسان شكّاك ،وهذا قاسٍ جاف، أو متفائل محبّ للحياة؟.

أن نحدد الشخصية ونميّزها يعني: أن نحدّد لهذا الشخص -وبشكل (تفاضلي)- علاقته بـــ:

(١) البشر (٢) الأشياء (٣)الأحداث ..إلخ. و من خلال هذا نستطيع الحكم، أي إنسان يقف أمامنا.

إذا كنّا في الحياة نستطيع تحديد شخصية المرء، من خلال علاقاته بالعالم المحيط، فإننا إذا أردنا تجسيد هذه الشخصية فمن البديهي أن نسير بطريقة معاكسة.

نبدأ بالبحث عن العلاقات مع المحيط والتي تلائم هكذا شخصية.

فلنفترض أننا سنجسد شخصية على المسرح ولتكن شخصية الرجل (الموَسْوَسْ) الذي يخاف بشكل لا يعقل من أن يمرض أو تصيبيه عدوى. ما الذي ينمِّط، أو ما الذي يميّز الرجل القلق (الموَسْوَسْ) عن غيرهِ ؟وما هي علاقته في الغالب مع محيطه؟

قبل كل شيء وبسبب خوفه من كل أنواع العدوى، ستكون علاقته بالأشياء المحيطة به، هي الحذر والخوف والقرف. وسيأخذ في ذات الوقت كل الأساليب المناسبة للوقاية والحذر، كي يحمي نفسه من المرض. سيكون منتبهاً ويقظاً أكثر من غيره، وسيولي اهتماماً كبيراً بأي نصيحة لها علاقة بالحفاظ على الصحة، وسيقيم الدنيا ويقعدها ــ ربما ــ من أجل أشياء تافهة. باختصار إن كل رغباته وأفعاله غالباً ما ستكون موجهةً لحماية نفسه.

أثناء التحليل النفسي لهذا الرجل الموسوس، يجب على الدّارس أن يجبر نفسه على النظر إلى المحيط والأشياء،بعيون هذا الرجل الموسوس .أي أن يجد الدّارس في نفسه (نظرة هذا الرجل إلى العالم). وهذه النظرة يجب البحث عنها من خلال الأفعال. أي فيزيائياً (جسوياً).

ويصل الدارس إلى هذا من خلال إيجاد وتحديد علاقات هذا الرجل مع العالم المحيط، وتبرير هذه العلاقات من خلال مزايا الشخصية المميزة والمناسبة لهذا النوع من العلاقات. وبإيجاد وتحديد هذه العلاقات ودون أن يلاحظ ، يبدأ الدّارس بالتحوّل إلى شخص آخر و بالتدريج يبدأ بالدخول (كما يقولون) تحت جلد الشخصية.

ولكن هذا الابتعاد عن الذات لدى الممثل، يتميز بأن الممثل وحين يصبح شخصاً آخر ،لا بد له أيضاً أن يحافظ على ذاته في ذات الوقت.

وهذا الحال يحتلُّ المرتبة الأولى في كل عمل الممثل على شخصيته .ولهذا لا بد من التوسع في الشرح:

-ماذا يعني أن أصبح شخصاً آخر محافظاً على ذاتي وكوني أنا؟!

فلنوضح بمثال: في الفصل الأول من مسرحية (الزواج) لغوغول، كوتشكارييف يعلم من معارفه صدفة، أن (بادكاليوسين) يفكر في الزواج، وكرد فعل على هذا الخبر، كوتشكارييف يجيب بـــ: (لا؟! الحقير لم يقل لي شيئاً عن هذا!! أي رجل؟!!!.)

إن الدّارس الذي يلعب دور كوتشكارييف لم يوفَّق في قول هذه الجملة بشكل جيد. حتى أن المخرج وجَّهَ إليه ملاحظات لربما بدت متناقضة وغريبة. فقد قال له بعد أول محاولة: "لا أصدق! أنت لا تلعب الدور انطلاقاً من ذاتك".

وفي المحاولة الثانية قال له: "ليس هناك كوتشكارييف! هناك أنت فقط!".

إذن ما الأمر هنا؟! كيف يمكننا فهم هذا التناقض في الملاحظتين عند المخرج؟ وهل كان محقاً هذا المخرج أم لا؟!

نعم لقد كان المخرج على حق! فلنوضح ذلك:

انطلاقاً من خصوصية الشخصية نحن نعرف أنه بالنسبة لكوتشكارييف، فإن حدث سماعه بتحضيرات زواج صديقه والتي كادت أن تتم بدون علمه ومشاركته، هو حدث يدعو إلى الضيق والقلق والانزعاج.

إن أهمية هذا الحدث هو ما كان يجب على الدّارس أن يجسّده. ولو أراد المخرج أن يساعد الدّارس لقال له مثلاً: "ضع نفسك في هذا الظرف المقترح ولتسلك السلوك الذي لربما سلكته أنت في مثل هذه الظروف".

وهنا يستطيع الدّارس القول: أنا وبمعرفتي بزواج صديقي لن أسلك هذا السلوك الذي تطلبون مني سلوكه!".

لذلك فإن المخرج أعطى المهمة عدة مرات وقد قال تقريباً:

ياإيفانوف (الدارس) سأذكرك بحادثة جرت: أصدقاؤك في الصيف الماضي ودون أن يخبروك بذلك، ذهبوا برحلة خارج المدينة. تلك الرحلة التي حلمت بها منذ زمن طويل وانتظرتها، هل تذكر أي عاصفة من الانزعاج أصابتك حين علمت أن الرفاق توجهوا دونك إلى محطة القطار؟ وقلت يومها: "كيف؟ بدوني أنا؟ ولم يقولوا لي؟!" وكنت تصرخ على ما أذكر. حسن ولتكن علاقتك بالحدث الذي سمعته من الخاطبة عن (بادكاليوسين) كعلاقتك بحدث ذهاب أصدقائك إلى الرحلة بدونك.

لتكن علاقتك بالحقيقة التي تسمعها عن الزواج تماماً هي علاقتك بحقيقة ذهاب أصدقائك. ولكن هنا بظروف كوتشكارييف وعلى لسانه، وليكن على وجهك مرتسم صدقك الذاتي، ولكن التعبير عن تقييم الحدث يجب أن ينطلق من شخصية كوتشكارييف. حينها ستكون أنت شخص آخر لكنك حافظت على ذاتك في نفس الوقت. وبالتالي إن عبارة (أن أصبح شخصاً آخر محافظاً على ذاتي)، تعني أن إحساس الحقيقة الداخلية الحياتية لدى الممثل، يبقى ملكاً له. لكن طريقة التعبير عن هذه الحقيقة (والتي نشأت نتيجة الظروف المحيطة بالشخصية) هي التي تجعله شخصاً مختلفاً.

مجموعتان من الملامح الخارجية للشخصية

بامتلاكنا واكتشافنا للعلاقات الداخلية، تتضح لنا بشكل غير قابل للشك، الملامح الخارجية للشخصية المفترضة. والتي تتجسد وتلاحظ بدايةً في العينين، في النظرات، وفي الأسلوب، والسلوك الخاص بالتعامل مع الأشياء، والأشخاص. إلخ.

فبامتلاك ومعرفة الملامح والسمات الداخلية للشخصية، تبدأ التغييرات والاختلافات في المظهر الخارجي للممثل المؤدي للشخصية. إن هذه السمات الخارجية تصل أحياناً إلى مستوىً عالٍ يتجسد بابتعاد شديد التباين عن الذات: الابتعاد عن السلوك، الحركات، الإشارات، الصوت، المشية. إلخ. ويحدث هذا

دون أن يلاحظ الدّارس ذلك. لأنه مشغول بالحفاظ على الصفات الداخلية للشخصية. تلك السمات التي يستخدمها للقيام بسلسلة من المهام المتوالية والتي لربما لم يقم بها في حياته العادية.

وهكذا فحين يبدأ الدارس من الداخل بالشعور بأنه هو ذاته الشخصية التي يلعبها يبدأ بالتحول إلى شخص آخر ليس من الداخل فقط ،وإنما من الخارج أيضاً. (إن السمات الخارجية هنا تظهر بشكل (لا إرادي) كنتيجة لتجسيد الحياة الداخلية للشخصية)

ولكن يمكن أن تصادفنا أيضاً الظاهرة المعاكسة، عندما تكون السمات الخارجية للشخصية مستقلة تماماً عن سماتها الداخلية والأكثر من ذلك قد تؤدي السمات الخارجية للشخصية إلى تكوين بعض السمات الداخلية لها.

ونقصد بذلك تلك الحالة التي تؤدي فيها الأسباب الخارجية، إلى توليد أثر واضح على الحياة الداخلية للشخصية. ونقود لكم مثالاً على ذلك، العوامل التالية:

(١) الإعاقة الجسدية (الحدبة، العرج، العمى، الطرش،... إلخ)

(٢) آثار جسدية: العمر، عيوب جسدية نتيجة ممارسة مهنةٍ ما.

(٣) العادات الفيزيائية والكلامية الناتجة عن موروثات قومية أو بيئية: (اللّهجة ــ اللّكنة...إلخ)

في كل هذه الظروف والعوامل تكون السمات الخارجية ليست نتيجة للسمات الداخلية للشخصية،وإنما قد تكونت بذاتها ولوحدها لتؤثر بدورها على العالم الداخلي النفسي للإنسان ،على حساب شخصيته. وبهذا نصل إلى مجموعتين من الملامح الخارجية للشخصية:

(١) المجموعة الأولى: الصفات الخارجية الناتجة بشكل غير إرادي. كانعكاس للحياة الداخلية للشخصية.

(٢) المجموعة الثانية: الصفات الخارجية للشخصية التي ظهرت وحدها، والتي تؤثر وتحدد العالم الداخلي للشخصية.

وانطلاقاً من هاتين المجموعتين، يتكشَّف لنا طريقتان أمام الممثل أثناء عمله للوصول إلى الشخصية:

-الطريقة الأولى: ويبدأ بها الدّارس من اكتشاف العالم الداخلي للشخصية، متجهاً إلى صفاتها الخارجية.

-الطريقة الثانية: ويبدأ من خلق الصفات الخارجية للشخصية، ثم التوجّه والعمل لامتلاك صفاتها الداخلية وعالمها الداخلي. إن الطريقة الثانية تعتبر فحوى القسم القادم. أما الأولى فهي الطريقة التي يجب أن نعمل بها بعد أن نقوم بجميع التمارين العملية الخاصة بالقسم التالي:

التمارين العمليّة الخاصّة بقسم "السمات الداخلية للشخصية"

-توجيهات منهجية: كيف يجب أن يتم العمل على أداء الشخصية في تمارين هذا القسم؟!

(١) يتم تحديد الملامح الأساسية للشخصية.

(٢) يتم تحديد العلاقات الأساسية للشخصية مع المحيط.

(٣) يقوم الأشخاص العاملون على المشهد، بمناقشةٍ دقيقة فيما بينهم للظروف، المكان، الزمان، العلاقات المتبادلة، الخطوط الأساسية لموضوع المشهد...

(٤) يجب على كل دارس وفي أثناء التمارين، أن يقوم بأداء الملامح المحددة للشخصية. وكأنها أصبحت خاصة به. محاولاً تلمس علاقات الشخصية بـــ: الحقائق، الأشياء، البشر من حولها، تلك العلاقات التي لربما سلكتها الشخصية التي لها ذات الملامح في ذات الظروف.

(٥) ليكن عمر الشخصية موافقاً في هذه المرحلة لعمر الدارسين.

(٦) ينبغي ألاّ يختار الدّارس أية سمات خارجية كـ (تغيير الصوت، المشية.. إلخ). ولندع لهذه السمات الحرية المطلقة في أن تظهر وحدها، أي تولد كانعكاس منسجم ومُلحّ لما في الدواخل.

(٧) يجب أن نراقب جيداً ألاّ يختلّ بأي حال من الأحوال، إحساس الحقيقة والصدق لدى الدارسين أثناء أدائهم. وألاّ نسمح أبداً (كما في السابق) أن يَحُلَّ الاستعراض أو المبالغة أو التمثيل (بمفهومه الاستعراضي) أو التقليد الكاريكاتوري الساخر للشخصية، مكان الأداء الحياتي اليومي الصادق.

(٨) إن الخطوط الأولية للشخصيات، يجب التعبير عنها عن طريق الفعل، أي من خلال التغلب على المعوقات والطوارئ والاختلافات في العلاقات المتبادلة. وذلك بسلسلة (غير منقطعة) من الأفعال المبنيّة والمتسلسلة بشكل منطقي.

(٩) يقوم المدرِّس وبمشاركة الحضور من المتفرجين وفي نهاية التمرين، بتقديم ملاحظاتهم وتعليقاتهم الخاصة بـــ: أولاً: خط التقنية الداخلية للشخصية (الصف الأول) وثانياً: يشيرون في أي الأماكن كان الدارس أقرب في أدائه من الشخصية المفترضة. وفي أيها كان العكس (ابتعد) عن ذاته وعن الشخصية.

(١٠) وإذا كان هناك أخطاء لدى الدارسين بعد المشاهدة الأولى، يعاد المشهد مرة أخرى مع التوقف على تلك الأخطاء. أي الأماكن التي ابتعد فيها الدارس عن الشخصية أو الأماكن التي كذب فيها.

من الجيد أيضاً أن يشير المدرِّس إلى الأماكن الأكثر إقناعاً وصدقاً في المشهد والتي كان الدّارس فيها قريباً من الشخصية وفي ذات الوقت كان هو ذاته. عندها يمكن أن نأخذ هذه اللحظة كأساس أو كما يقولون (طرف خيط) الذي يوصلنا (أثناء البحث) إلى الشخصية.

(١١) من الأفضل أن توزَّع الأدوار قبل عدة أيام من أدائها، ليتمكن الدارسون من البحث والتنقيب عن موادهم. وأثناء ذلك يقوم المدرس بالإشارة إلى تلك الشخصيات التي تمكّن الدارس من أدائها، وكذلك إلى تلك التي لم يوفق في أدائها. وبالنتيجة يظهر لدينا تقسيمات خاصة بالدّارسين نحدد من خلالها (طبيعة الأدوار) التي يمكن أن يلعبها كل دارس.

تمارين رقم: ٣٩٢-٤٩٢

أمثلة عن أداء الشخصيات

فيما يلي، هناك مئة مثال عن شخصيات بمختلف الملامح والسمات والصفات والتدرّجات، إن هذه الأمثلة مقسمة على هيئة أزواج لأجل أن يقوم بأدائها شخصان معاً، كذلك بإمكان الدّارسين الإضافة عليها إلى ما لا نهاية أو خلطها كما يحلو لهم:

الشكّاك (المتوسوس) - الهازئ الساخر. المزعج المضجر - الصَّبور

- الكسول الرخو ــ الدقيق في العمل والمتحذلق البسيط المازح- الجادّ

- الحريص جداً - المهمل المسرف البخيل -المسرف المبذِّر

- الثرثار - الصموت (لا يحب الحديث) النشيط المنطلق ــ المتهالك الخمول غير المهتّم

المتفائل السعيد - اللَّحوح السعيد المرح – الحزين الكئيب

المهذار الساخر - المنطوي العابس المهتم النشيط - اللامبالي غير المهتم

- الكسول - المجتهد السكِّير ــ الذي لايشرب الكحول (الواعي دوماً)

-الإنسان الذي يعتمد عليه في كل شيء ــ الفاشل المهموم المذعور - المندفع الشجاع

مشاكس سبّاب - مازح (محرّك)	المحظوظ - المنحوس.
جبان - قوي القلب شجاع.	الجبان المتردِّد - المقامر العنيد
عنيد - انسحابي.	قليل التهذيب - المحتشم شديد الحياء.
مغرور - خجول. (متواضع)	الوقح القذر - الطيب المهذب حسن التربية
كذاب - صادق مستقيم.	عديم الأخلاق - حسن الأخلاق
حقود انتقامي - طيِّب	الشكّاك سيء الظّن ــ الطيّب العفوي غير المتكلف.
خبيث - بسيط وساذج	مثير الفتن (دسّاس) - الشخص الذي يثق ويصدق الجميع
المتعمق في التفكير - المتسرع غير المتفكِّر	سريع الانزعاج والعصبّية - بارد الدم.
المتأنّق المرتَّب - الفوضوي (غير الأنيق) عديم الذوق	الأبيّ عزيز النفس ــ الصفيق الرخيص والوصولي
الأهوج الانفجاري - المهذب الهادئ	المتعجرف المغرور - المسحوق التافه -
المحب لنفسه - السافل الذي لا مبدأ له	المحب للجميع - الحاسد
الحازم الصارم المتزمت - الساذج.	بطيء الفهم - سريع البديهة.
العصبي - القنوع الراضي	ذو دلال (لعوب) - خجول ذو حياء.
القاسي المتحجر المشاعر – العطوف الحنون.	
الغيور - الغير مهتم اللا مبالي.	

تمارين رقم ٤٩٣-٤٩٥

أن نقوم بتكرار التمرين رقم ٢٧٢ من الصف الأول (أحدهم يتلقى من خلال مخابرة هاتفية توبيخاً أو تنبهاً) وليأخذ الدّارس في كل مرة صفةً جديدة: (١)جبان (٢)المحبّ لنفسه (٣) بطيء الفهم ضيق الأفق.

تمرين رقم: ٤٩٦

يتم تكرار التمارين من ٢٩٧ وحتى ٣١٦ من الصف الأول (المهمة المسرحية والنص المرتجل)، ولكن مع تحديد مسبق ومتفق عليه للشخصيات (أي افتراض مختلف الشخصيات لكلّ تمرين) .

تمرين رقم: ٤٩٧

"في البنك"

يقوم الدارسون بتوزيع المهن والوظائف على أنفسهم، يحددون سمات شخصية كل منهم، ويتفقون فيما بينهم على الظروف المفترضة والزمان. يقوم بالفعل:

١- المحاسب: مازح هزليّ.

٢- الموظف في النافذة رقم ١: متزمّت صعب المراس ومهموم.

٣- الموظف في النافذة رقم ٢: بيروقراطيّ مستقيم عنيد.

٤- عاملة النظافة: متغاوية (تحاول إغواء الجميع)

٥- الزبون الأول :جبان

٦- الزبون الثاني: محظوظ (ربح ورقة يانصيب)

٧- الزبون الثالث: المنزعج على الدوام

٨- الزبون الرابع: الخمول الكسول

٩- الزبون الخامس: المثير للأعصاب (المزعج)

وكل زبون من الزبائن سيجد لنفسه المبررات والأسباب التي دعته لدخول البنك.

توجيهات منهجية: يتم أداء المشهد في البداية دون أي تدقيق أو تعليقات. أي كيفما اتفق وبدون أية توصيات. وبعدها يقوم الدارسون بالإفصاح عن ملاحظاتهم، ويقوم المدرِّس بتلخيص وتوضيح المهام المسرحية في المشهد، والتي يجب أن يأخذها الدارسون بعين الاعتبار أثناء إعادة المشهد.

يجب على المدرِّس أن يطلب وبإلحاح، ألاّ يفقد الدارسون أثناء الإعادة والتكرار، اهتمامهم بالمهمة المسرحية الموكلة لهم، وأن يتعاملوا مع الظروف والأحداث التي أصبحت معروفة لديهم، وكأنها غير متوقعة أو كأنها أول مرة. وأن يقدموا وفي كل مرة إضافة جديدة. شرط ألا يضيِّعوا ما قد توصلوا إليه سابقاً.

أي باختصار، أن يتمكَّن الدارسون أثناء الإعادة وفي كل مرة، من أن يضعوا أنفسهم في حالة إبداع. أي ضمن الحالة الإبداعية. وأن يطوِّروا فنّياتهم. أي أن يعوِّدوا أنفسهم على الجاهزيّة الدائمة للإبداع والعمل مئات المرات، على المهمة المسرحية مهما تكررت.

تمرين رقم ٤٩٨

"في البريد"

يتم بناء المشهد كما في التمرين السابق.

يقوم بالفعل:

١- الموظفة المسؤولة عن تلقّي البرقيات: رخوة خمولة وحركتها بطيئة.

٢- الموظفة التي تبيع الطوابع والإشارات البريدية: متفائلة ومنطلقة وسعيدة.

٣- الموظفة المسؤولة عن التحويلات الماليّة والبريد المسجَّل: متزمتة ودقيقة جداً وصارمة، تعتقد أن الجميع يريد إيذاءها وإهانتها.

٤- الحارس: دقيق، طيب القلب، مهتم جداً.

٥- الزبائن: ـ الأول: قليل الصبر، يحب التدخل في جميع الأمور، يقضي كل وقته في التوافه، ويعتقد أنه ذكي.

- الثاني: لا يتكلم ولا يفهم العربية بشكل جيد.

- الثالث: شكّاك و متوسوس

- الرابع: بخيل جداً

- الخامسة: تافهة ومهذارة

- السادس: رماديّ (كما يقولون) صموت غير مهتم ومهموم وحزين.

تمرين رقم ٤٩٩

"في القطار"

١- المرافق: يشكّ بالجميع وبكل شيء، لا يثق بالبشر أبداً.

٢- المراقب العام: كتوم ومتجهم طوال الوقت.

٣-مراقب التذاكر: مراوغ وذو وجهين(كما يقولون).

٤- الراكب الأول: كذَّاب مغرور.

٥- الراكب الثاني: يسخر وبشكل مؤذٍ من الآخرين.

٦- الراكب الثالث: وقح وسافل.

٧- الراكب الرابع: مثير للفتن (دسّاس).

٨- الراكب الخامس: متوجِّس، يخشى الإصابة بمرض ما فيحاول أن يَقي نفسه من كل شيء.

٩- الراكب السادس: خمول ورخو.

١٠- الراكب السابع: بخيل وأناني.

١١- الراكب الثامن: دقيق في العمل ومتحذلق.

تمرين رقم ٥٠٠

"مشهد عن الاختبار"

المشاركون:

١- تاسيا: فتاة بسيطة لا تفكر مليا بالقرارات والأفعال التي تقوم بها.

٢- لودا: فتاة ساذجة، طيبة وغير متكلفة،خجولة وجادة.

٣- كولا: شاب حذر شديد الانتباه لا يثق بسهولة بأحد.

الموضوع:

تجلس "تاسيا" في غرفتها تقرأ قصاصة ما، ثم نراها تشرع بتحضير نفسها للخروج ولكنها تتوقف، يبدو أنها لا تستطيع اتخاذ القرار المناسب (الذهاب أم لا).

تظهر "لودا". ومن خلال الحديث يتضح أن "لودا" جاءت إلى المدينة كي تتسوق لمدة ثلاثة أيام، وقد قررت هذه المرة البقاء عند صديقتها "تاسيا".

تشارك "تاسيا" صديقتها "لودا" بمشكلتها: لقد تلقت رسالة من شاب مجهول، يدعوها في السابعة مساء للقاء في بهو المسرح، وتقرأ عليها سطورا من الرسالة حيث يصف الشاب مشاعره وعواطفه تجاهها،ثم تشرح "تاسيا" أن "كولا" سيأتي في الثانية والذي يعتبر خطيبها، و لربما أزعجه غيابها عن البيت في تلك اللحظة، ومن جهة أخرى لديها رغبة عارمة في الذهاب إلى هذا اللقاء (السّري). تنصحها "لودا" بالبقاء في البيت وألا تفكر في هذه الرسالة. إذ أن خطيبها قادم. لكن "تاسيا" تقرر بكل الأحوال أن تذهب إلى الموعد، فتطلب من "لودا" أن تخبر "كولا" بأنها ذهبت إلى صديقتها المريضة.

"لودا" تبقى وحيدة في المنزل، توزع أغراضها وتهيئ نفسها لقدوم "كولا" خطيب "تاسيا"، يرن الجرس، يظهر شاب يتعرف على "لودا" لكنه لا يسمّي نفسه. ويسأل عن "تاسيا" فتجيبه "لودا" كما كان الاتفاق. لكن "لودا" تلاحظ أن الشاب يولي اهتماما كبيراً بها. فتوضح له أن تصرفه غريب بالنسبة لخطيب صديقتها. فيوضح لها الشاب أنها قد أخطأت وأنه ليس "كولا" وإنما "بيوتر" وهو ليس خطيباً لأحد، عندها تبوح له "لودا" بالمكان الحقيقي الذي ذهبت إليه صديقتها وتبدي له تعاطفها مع ذلك الخطيب الذي تخونه صديقتها.

لكن الشاب الغريب فجأة يبدو عليه الشرود والتشتت ،ولكنه يبدأ بالحديث عن هذا الخطيب بشفقة حقيقية رغم أنه أكد أنه لا يعرفه.

تدعوه "لودا" للبقاء وشرب الشاي، فيوافق. وتشرع "لودا" بالذهاب لشراء الحلوى لأجل الشاي، فيسرع الشاب بالذهاب بدلا عنها.

تظهر "تاسيا" وتبدو كأنها قد كُذب عليها ولم يكن هناك أي موعد أو أي شاب في المسرح. ثم تسأل عن "كولا" إن كان قد أتى، فتجيبها "لودا" بـــ لا وتضيف بأن أحد معارفها قد أتى وهو شاب وسيم جداً لكنه شارد الذهن طوال الوقت واسمه "بيوتر" وأنه قد ذهب ليشتري الحلوى. يظهر "بيوتر" فتندفع إليه "تاسيا" صارخة: "كولا" أخيراً أتيت، ولكن "كولا" (بيوتر) وببرود شديد يشرح لها بأنه هو من أرسل الرسالة ليعرف ويختبر عمق العلاقة بينهما.

"كولا"- مستعرضا أمام "تاسيا" – يخاطب "لودا" فيدعوها إلى المسرح غداً مساء، ثم ينزع من جيبه رزمة من الرسائل ويعطيها لـــ"تاسيا" المدهوشة ويخرج. تبكي "تاسيا".

القسم الثاني عشر

السمات الخارجية للشخصية
تجسيد الشخصيّات

الجلسة السادسة عشرة:

في القسم السابق كنا قد أشرنا وذكّرنا بأهمية المجموعة الثانية من السمات الخارجية للشخصية، والتي لا تؤثر بالحياة الداخلية للشخصية فحسب، وإنما تصبغها وتطبعها بطابعها الخاص. فلنتذكر تلك الصفات والسمات:

١- العمر ٢- الجنس ٣- الصفات الخلقية (الوزن، الطول، السمنة، النحافة، الجمال، القبح... إلخ) ٤- النقائص الفيزيائية والعيوب (الطرش، العمى، العرج، الحدبة، قصر النظر، القبح في الوجه، المدُّ في النظر... إلخ) ٥- الصفات التي تخلفها المهن ٦- المميّزات القومية (العادات، التقاليد، طريقة الكلام، اللَّكنة) ٧- الصفات القطرية (سلوكيات خاصة... إلخ).

إن تمارين هذا القسم موجهة حول هذه الصفات وغيرها من الملامح المميّزة. إن أداء بعض هذه الشخصيات ربما احتاج من المدرّس أن يعطي الدارسين مدة أطول في البحث والتقصي وجمع المعلومات والمواد المساعدة لهم، كذلك كي يمتلكوا القدرة على قيادة هذه الصفات إلى برّ الانسجام

والصدق. يجب على المدرس ألاّ يقبل بأي حال من الأحوال،أية شخصية مرتجلة في لحظتها.

في البداية قد يبدو لدى الدارسين الكثير من الاستعراض والكذب في الأداء، لكن الشخصية التي تعتبر مقبولة في نظر المدرس، هي تلك التي تقدّم بشكل منسجم وصادق وبكامل ملامحها.

توزيع الأدوار في المشهد التدريبي

يمكننا التطرق هنا إلى سؤال: (كيف يتم توزيع الأدوار في المشاهد التدريبية؟) وكذلك أن نشرح معنى كلمة (EMPLOI) أي خصوصية الممثل.

إن كلَّ ممثل يحاول خلق الشخصية معتمداً على العمل على طبيعته الخاصة، وبشكل ينسجم ويؤدي إلى الشخصية المفترضة. وبالتالي على كل ممثل أن يكون قادراً على تجسيد الشخصية في داخله.

إن كل ممثل قادر على أن يكيِّف ويحوِّل نفسه بشكل أو بآخر. لكن بعض الممثلين يكون تحولهم وتكيفهم هذا بدرجة أكبر، له صفة داخلية. لكنهم لا يبدون أي تغيير خارجي يذكر، وتثيرهم لا بل وتجذبهم على الأغلب، تلك الأدوار التي يستطيعون فيها أن يكتشفوا عالمهم الداخلي. وهؤلاء الممثلون فيما يخص الصفات الخارجية، يعتبرون أقل قدرة من غيرهم. وعلى العكس فهناك ممثلون يمتلكون قدرة عالية على تكييف وإخضاع أنفسهم في خدمة الشخصية المفترضة. حتى ليشق علينا التمييز أحياناً أين اختفت ذات الممثل، لشدة ما تغلغل الممثل من الداخل والخارج بالشخصية التي يلعبها. وبالمقابل هناك مجموعة من الممثلين يستطيعون إظهار مقدرتهم وحماسهم بشكل أكبر، فقط في الأدوار التي لها سمات شخصية حادة وفاقعة. فيصلون أحياناً إلى حالة التماهي في بعض تلك الأدوار. ونسمي هذه المجموعة من الممثلين (الممثلين النمطيّين). وهكذا فإن توزيع الأدوار في المشاهد التدريبّية وكذلك

في المشاهد المسرحية ،يجب أن يتم بحيث يُعطى الممثل النمطيّ الدور الذي يمكِّنه من إبراز مقدراته التجسيدية. منطلقاً باتجاه الصفات الخارجية للشخصية. وكذلك الأمر أن يُعطى الممثلون الذين يمتلكون قدرة أقل في إظهار الصفات الخارجية، الأدوار التي تقاربهم من الداخل والخارج. وفي هذه الحالة، يُطالَب الدَّارس على الأقل بإظهار الصفات (الأساسية) الخارجية والسمات الداخلية، التي من دونها لن تكون هناك شخصية.

حتى نتمكن من معرفة مدى استعداد وقابلية الدّارس لهذا النوع أو ذاك من الأدوار، لا بدَّ بداية من السماح للدارسين بالمرور على أكبر قدر متنوع ممكن من الشخصيات المختلفة.

وحين يُدرك المدرّس أي مجموعة من الأدوار تناسب هذا الدارس، يمكن عندها أن يوكل إليه العمل على الشخصيات التي تناسب مقدراته وميوله. وإلا فإن الممثل سيشعر بالخيبة الإبداعية بدل أن يثبت نفسه وقدرته في أدوار أخرى.

التدريبات العملية الخاصة بقسم

"الصفات الخارجية للشخصية"

تمارين رقم: ٥٠١-٥١٠

المشيات الخاصة بكل شخصية

على جميع الدّارسين وبالتوالي أن يجرّبوا المشيات: ١- المشية الخفيفة، ٢- الثقيلة، ٣- النّقل (كمن يعبر واثبا)، ٤- الخطوات غير المتساوية، ٥- مع وثبات صغيرة، ٦- مع تأرجح إلى الأمام، ٧- مشية تبديليّة، ٨- مشية السكران (خفيف السكر)، ٩- مشية السكران (إلى حدٍّ كبير)، ١٠- الأعرج.... إلخ.

تمرين رقم ٥١١

مشية العجائز

على جميع الممثلين وبالتوالي أن يعبروا الخشبة على هيئة عجوز كهل.

التقنية الخاصة بمشية العجائز: تأتي مشية العجوز من محاولات إنسان ضعيف أن: ١- يحافظ على ثباته واقفاً، لهذا تكون قدماه متباعدتين، ٢- يقلل المدة الزمنية التي يكون فيها وزن الجسم على قدم واحدة (ومن هنا تكون الخطوات قصيرة عند أغلب العجائز). كي نتمكن من مشية ما، يعني ألاّ نفكر فيها مطلقاً وأن يكون عنصر انتباهنا خارجاً عن جسدنا.

توجيهات منهجية: يجب الانتباه وبحزم إلى أن الدارسين لا يستعرضون (يقلِّدون) العجوز. أي يمثلونه بالمعنى السلبي للكلمة. الأهم من هذا كله أن نجد الإيقاع الداخلي الصحيح للرجل العجوز. هذا الإيقاع ليس له علاقة بمستوى التعب الجسدي لهذا الرجل. وبالمناسبة فإنه ليس من الضروري أبداً أن يرافق الاسترخاء الفيزيائي للعجوز، استرخاء داخلياً. إذ إن عجوزا متهالكاً بإمكانه أن يعيش حياة داخلية عالية الإيقاع.

وهناك أيضاً العجائز كما يقولون (المتصابون)، هنا تكون طاقتهم الداخلية لا تزال عالية، فهم على الدوام يحاولون تقويم الضعف في جهازهم الفيزيائي (جسدهم). ومن هنا تأتي بعض المقاومة والصراع مع العضلات (يوجّه العجوز الأوامر في نفسه إلى عضلاته يأمرها بالطاعة) ويكون أمره قويا بحيث أن العضلات تطيعه مرغمة، فتتقلص لكنها سرعان ما تسترخي لعدم قدرتها على التحمل، لكن الأمر يأتي مجدداً، فتعود للعمل ثم الاسترخاء السريع، وإليكم مثلاً، عجوز يريدون مساعدته للصعود إلى مكان ما أو إزاحة طاولة ثقيلة مثلا، هاهو يرفض المساعدة ويهم معتمداً على قوته وعضلاته وبشكل نشيط وخاطف يزيح الطاولة بشكل يحسده فيه أي رجل شاب، ولكنه ما أن ينهي هذا العمل حتى يبدأ جسده بطلب الراحة من هذا التوتر الشديد

الذي قام به للتوّ. ونلاحظ أن حالته قبل العمل تختلف تماماً عن حالته بعده. فلربما تنفس بصوت مسموع أو أصابته رجفة خفيفة في أطرافه، ويمكن للفتى الشاب أن يتخيل هذه الحالة كتلك التي تصيبه عندما يكون مجبراً على بذل كمية كبيرة من الطاقة للقيام بعمل فيزيائي ما.

لهذا ولكي نتمكن من تجسيد الهشاشة الفيزيائية لدى العجائز، يجب أن نتخيل التعب الفيزيائي، ثم نبدأ معه صراعاً يتوالى فيه النصر مع الهزيمة.

تمارين رقم ٥١٢ - ٥١٤

امرأة أو رجل عجوز: ١- يحمل وزنا ٢- يعبر فوق جذع شجرة ممدود فوق هاوية ٣- يستلقي، يقف، يجلس.

تمارين رقم ٥١٥ - ٥١٧

امرأة أو عجوز: ١-يُخرج الماء من البئر ٢-يكنس الأرض ويجمع القمامة ٣- يغتسل،يمشط لحيته، شاربيه.

تمرين رقم ٥١٨

عجوز يخبِّئ في صندوقه بعض المال. يسمع صوتاً ما. ربما رآه أحد. يجب أن يخفي أيّ أثر للمال.

تمارين رقم ٥١٩ - ٥٣٢

يتم في هذه التمارين تنفيذ سلسلة من المهام البسيطة (انظر إلى تمارين الصف الأول)، ولكن في حالات فيزيائية مختلفة وفق التكوينات التالية:

١- بدين ٢- بدين إلى أقصى حد ٣- نحيل بسبب طوله الزائد ٤- مستقيم كمن بلع عمودا ٥- يحاول القبض على الصيصان أو الذباب بشكل غير متناسق ٦- خفيف ورشيق ومرن (لأجل هذا التمرين من الجيد أن نأخذ شالا طويلا خفيفاً ونحاول تدويره على ألا نسمح له بأن يهدأ. أو أن نحاول القبض على الفراشات بواسطة الشبكة) ٧- أن نرسم باستخدام الجسد أو

الملابس ٨- الأعرج ٩- الأحدب ١٠- الأعمى ١١- الأخرس ١٢- الأخرس الأطرش ١٣- الأطرش ....إلخ.

تمارين رقم ٥٣٣ - ٥٥٣

إيحاءات وتداعيات مع حيوانات مختلفة

(تقليد الحيوانات)

أمثلة: ١- دجاجة ٢- إوزة ٣- بطة ٤- بومة ٥- ديك رومي ٦- ديك ٧- طاووس ٨- غراب ٩- ثعلب ١٠- عصفور دوري ١١- فأر ١٢- فرس النهر ١٣- قط ١٤- قطة ١٥- سمكة نهرية ١٦- بقرة ١٧- خروف ١٨- خنزير ١٩- كلب ٢٠- زرافة ٢١-جمل...إلخ.

تسلسل سير التمارين:

١- يجب في البداية أن نتذكر ما هي السمات الأساسية لشخصية الحيوان . أي السمات المميزة لسلوكه.

٢- أن نحاول كما يقال، (الدخول) إلى عالمه الداخلي ثم ننظر بعد هذا من خلال عينيه إلى العالم المحيط.

لنأخذ الدجاجة مثلاً: نعتقد دائماً أنها مندهشة تنظر إلى العالم بعين واحدة إما إلى الأمام وإما إلى الخلف. إنها في حالة دهشة دائمة وبحث عن شيء ما حولها و لربما في حالة حزن. حركاتها مفاجئة متقطعة وعلى شكل زوايا .... إلخ.

٣- بعد أن نحدد- وبهذه الطريقة-السمات الأساسية للحيوان ،يجب أن نحاول تجسيد كل هذا من خلال العقل وأن نتعامل مع المحيط من خلال شخصية هذا الحيوان.

يجب أن نجسِّد المشية والحركات الأساسية له و تمنع جميع الأصوات المقلِّدة لصوت الحيوان. أما إذا احتاج الأمر لقول بعض الجمل على لسان

الحيوان المؤنسن فهذا ممكن (إن هذه التمارين تقريبية وكلما كان الشبه أكبر كلما كان ذلك أفضل).

٤- إن السلسلة الثانية من التمارين يجب أن تحمل سمة التداعيات والإيحاءات، أي أن نتذكر الصفات المتشابهة بين هذا الإنسان الذي نجسده، وصفات الحيوان الذي يوحي به. فكثيرا ما يتداعى إلى أذهاننا حيوان ما حينما نحاول دراسة إنسان، أو الحديث عنه؛ كفرس النهر، الديك،القط،.. إلخ. وهكذا وبعد تحديد صفات الحيوان وإعطائها صفة بشرية، نجسدها في مشهد تدريبي(*).

التمارين الخاصة بتجسيد الصفات والسمات الكلامية

توجيهات منهجية: من الضروري وخلال هذه التمارين أن نمرّ وبشكل واع ومقصود، على أكبر قدر ممكن من الشذوذات الكلامية والصوتية الممكنة، كذلك على مختلف شذوذات التنفس. أي الشوائب الصوتية.

-ما هي الأسباب المختلفة التي تؤدي إلى اختلافات في الصوت غير النقي؟

أولاً أن يكون التنفس مسموعاً وثانياً هناك أسباب لها علاقة بقوة الصوت (هي التي تميّز أي صوت عن الأخر) وهناك أسباب تتعلق بـــ (أين نوجه الصوت داخل الجهاز الصوتي).

فإذا وجّهنا الصوت إلى سقف الحلق، كان صوتنا هامساً. وإذا وجهنا الصوت إلى أسفل الحنجرة، سيكون الصوت زئيراً أما إذا أرجعنا جذر اللسان إلى الخلف وضيقنا الحنجرة، كان صوتنا كخرير المياه.

(*) فيما يلي وأثناء العمل على الدّور ستتم العملية بطريقة معاكسة: سيتم تحليل السمات الأساسية للدور(الشخصية) ثم نجد من خلال تداعياته، الحيوان المناسب له هذا إذا كان التداعي ملحا وقويا.

إن اختلاف الصوت قد يؤثر عاطفياً وبشكل كبير حتى على المتحدث نفسه. لنجرب فعل هذا قائلين هذه الجملة مثلاً: أعطني ماء... أنا أموت .. آآخ.

كذلك تتغير الأصوات بتغيير استخدام الحبال الصوتية وعناصر الجهاز الصوتي. فلنجرب الحديث مع شفاه مشدودة إلى الأمام أو أن نوجِّه الصوت إلى الأنف.. إلخ.

في البداية يمكن أن نتوصل إلى الصوت المطلوب تقنياً، قائلين مجموعة من الأرقام أو الأمثال الشعبية. بعدها وحين يتمكن الدارس من امتلاك الصوت المطلوب بشكل جيد،يمكنه أن ينتقل إلى التمارين التي تتطلب التفكير والتحليل والتي يحاول الدّارس خلالها وفي كل لحظة تبرير الشذوذ في صوته على أنه عيب منسجم وبشكل طبيعي مع الشخصية التي يلعبها.

تمارين رقم ٥٥٤ - ٥٦٥

هاكم أمثلة عن مختلف العيوب الصوتيّة والكلاميّة المصطنعة لشخصيات فاقعة السمات: ١- سوء في لفظ حرف الراء ٢- الذي يقول حرف السين شين أو العكس ٣- الذي يقول حرف السين ثاء. ٤- الذي يقول حرف الراء كحرف اللام، أو قوله راء رقيقة مقلوبة اللسان ٥- التأتأة والتلعثم المتقطع ٦- التأتأة التي تشدّ الكلمات فتجعلها أطول ٧- الحديث في الأنف وكأنه مسدود ٨- الحديث مع امتداد في الشفة السفلى إلى الأمام ٩- الحديث مع شفاه مشدودة على بعضها ١٠- التمطُّق (اللقمسة) إي إصدار أصوات باللسان والشفاه إثناء الكلام وما بين الكلمات ١١- التحدُّث مع خرير في الصوت (جذر اللسان في الخلف مع تضيق في الحنجرة) ١٢- الصوت الهادر العميق (الصوت المحبوس في الحنجرة).

تمرين رقم ٥٦٦

نكرر عدة مرات التمرين رقم ٢٧٢ من الصف الأول (مزحة على الهاتف) مستخدمين الشذوذات الكلامية (التأتأة،الثأثأة... إلخ)،محددين مسبقاً أسباب وأصل هذه الشذوذات.

تمارين رقم ٥٦٧ - ٥٧٣

المشهد التدريبي: (جلسة عجائز)

إن عدد المشاركين في هذا التمرين غير محدود. وعلى كل مشارك أن يخلق من خياله شخصية لها: مشيتها،صوتها، سماتها المميزة، ويحدثنا كلّ دارس بشكل مختصر قصة حياة هذا الرجل العجوز، أو عن حادثة قصيرة جرت معه. إن أعمار هذه العجائز يجب ألا تقل عن ستين عاماً.

إن هذا التمرين يسمح للمدرس باكتشاف: ١- أيٌّ من الدّارسين قادر على لعب الأدوار النمطية الفاقعة، بشكل منسجم وصادق. ٢- قدرة الدارسين المتفاوتة في (الابتعاد عن الذات وعن العمر).

تمرين رقم ٥٧٥

المشهد التدريبي "في المستشفى أو المصحّ"

يقوم بالفعل: ١- موظف مكتب القبول. ٢- المحاسب. ٣- ممرضة. ٤- الطبيب. ٥- البروفيسور المسؤول. ٦- مختلف أنواع المرضى مختلفي الشخصيات والأعمار.

يجب أن يكون إيقاع المشهد، إيقاعَ يوم عادي من أيام المستشفى وليس هناك أي داع لحدث درامي هائل أو أي صراعات تراجيدية. إن الاهتمام الأكبر يجب أن يوجَّه إلى الحياتية والطبيعية التي تتمتع بها هذه الشخصيات المفترضة. ولكن قبل البدء يجب أن يناقش الدارسون ظروف المشهد والمكان والزمان... إلخ.

تمرين رقم ٥٧٦

"مشهد في الحديقة"

يقوم بالفعل: ١- ماسح أحذية. ٢- بائع جرائد في كشك لبيع الجرائد. ٣- موزِّع مثلجات. ٤- بائع البالونات. ٥- متسوّل كحولي. ٦- شرطي.

٧- عجوز يرتاح على مقعد. ٨- شخص ينتظر(موعد). ٩- الشخص المُنتظر. ١٠- شخص على معرفة بالشخص الذي ينتظر. ١١- شخص ملول. ١٢- فتاة تدرس من أجل الامتحان.

وبشكل تقريبي يمكن أن يكون سير الفعل على هذا النحو:

في الحديقة هناك كشك جرائد ويجلس بالقرب منه ماسح أحذية. يظهر العجوز داخلاً إلى الحديقة ليرتاح. يشتري لنفسه جريدة ويجلس للقراءة. في الجهة المقابلة تدخل الفتاة الطالبة مع كتبها، فيحاول المتسول أن يطلب منها نقوداً. يدخل الشخص الذي ينتظر أحدهم، ينظف حذاءه عند ماسح الأحذية. يحاول الشخص الملول أن يبدأ حواراً مع الجميع فهو يراقب ويعلّق ويتحدث مع الجميع. يدخل الشرطي فيهرب المتسول. يدخل بائع المثلجات. يقترب من الشخص الذي ينتظر أحد معارفه. إنه يضايقه لأن الأول لا يريد للثاني أن يعرف بأنه ينتظر أحداً. يظهر هنا بائع البوالين. يشتري العجوز بالوناً لحفيده. ينجح الأول أخيراً بالتخلُّص من الثاني. تدخل المرأة التي انتظرها الشخص الأول. لكن العجوز يناديها فتقف للحديث معه مطولاً (إنها تعرفه معرفة جيدة). هاهو الأول مجبرٌ على الانتظار مرة أخرى. وهاهو المتسول يظهر ثانية لكنه ثمل سكران هذه المرة وهو يضايق الجميع وأكثرهم بائع البوالين والرجل الملول.

فجأة يطير البالون من يد العجوز فينتبه إليه الجميع. يقوم المتسوّل السكران في هذه اللحظة، بقطع جميع البوالين لدى بائع البوالين فتطير . ويبتعد ليقف جانباً. يوجِّه بائع البوالين الشكَّ نحو الرجل الملول الجالس بالقرب منه، ويدعو الشرطيّ الذي يقرر أخذه إلى القسم. يتدخل بائع المثلجات الذي رأى كلَّ شيء من بعيد. القسم الأكبر منهم يذهب مع الشرطيّ و يبقى الرجل مع المرأة التي انتظرها طويلاً .

تمرين رقم: ٥٧٧.

(في السوق)

يتم بناء التمرين على شاكلة سابقة. يتم تحديد الباعة، الفلاحين، المشترين،جامعي الخردة، الناس الذين يعرضون خدماتهم لإصلاح أي شيء تعطَّل، بائعي الحليب ومشتقاته، حمّالين ...إلخ. يتم الاتفاق ومناقشة السمات الأساسية للشخصيات، ثم يتم تحديد توالي دخول وخروج الشخصيات إلى المشهد. وعلى الدارس أن يحدد لنفسه هدفاً جعله يأتي إلى السوق.

تمارين رقم: ٥٧٨ - ٥٨١

يتم تحديد الشخصيات الفاعلة ومن ثم تنفيذ مجموعة من المشاهد التدريبية التي لربما حدثت في أماكن مختلفة مثل: مقهى، صيدلية، مكتب استعلامات...إلخ.

تمارين رقم: ٥٨٢ - ٦٠٥

"أنماط من الماضي"

أن نقوم بسلسلة من المشاهد البسيطة ،والتي تجري في أماكن يمكن أن يجتمع فيها أكثر أنماط البشر اختلافاً. كفندق شعبي رخيص،صالة للعب البليارد، محطة قطار صغيرة... إلخ. ومن تلك الأنماط مثلاً: صاحب المقهى. (٢)عامل المقهى (٣)خادم الفندق (٤)طاهي (٥)تاجر (٦)بائع (٧) مأمور ماليّ (٨)خوري (٩)شمّاس (١٠) راهبة (١١)حارس حديقة (١٢)حارس ليلي (١٣) حوذي (سائق) (١٤) فلاح قروي (١٥) ضابط عسكري برتبة صغيرة (١٦) شاب متزيّن بشكل ملفت ومتأنق (١٧) فتاة متأنقة نزقة ومتعجرفة (١٨)امرأة (١٩) خادم (٢٠) موظف من الدرجة الأولى (٢١) ضابط برتبة عالية (٢٢) موظف صغير (٢٣) طالب جامعي (٢٤) طالب مدرسة.. إلخ

- **توجيهات منهجية**: أثناء البدء بهذه التمارين يجب ألا نسمح للدارسين باستخدام المفاهيم الجاهزة (التي أول ما تخطر ببال الدّارس) أو التي تسمى مجازاً (كليشيه). كأن يتحدث الضابط مثلاً بصوت هادر عالٍ..إلخ

يجب أن يسلك الدارسون الطريق، من الحياة الداخلية الاجتماعية والنفسية للشخصية، وبشكل منطقيٍّ حياتي للوصول إلى جوهر هذا النمط الذي يريدون تجسيده. إن خيال الدّارس يجب أن يوجَّه إلى جمع الملامح الأساسية والسمات الخاصة التي تميز هذا النمط من البشر، كذلك إلى البحث عن التفاصيل التي تخصّ هذه الشخصية دون غيرها.

يجب على الدّارس أن يضع نفسه في الموضع الذي يسمح له بإظهار هذه السمات والتفاصيل، وكأنها ظهرت لوحدها دون اللجوء إلى استعراضها، أو حتى استعراض الشخصية. وألا تكون هذه السمات والتفاصيل مقحمة .ويجب كذلك التذكير على الدوام أن الشخصية تظهر من خلال علاقاتها مع العالم المحيط بها. لهذا وقبل كل شيء يجب أن نحاول النظر إلى المحيط بعيون الشخصية التي نلعبها. وأن نبحث في دواخلنا عن العلاقة المناسبة. عندها ستظهر السمات الخارجية للشخصية تماماً وحدها. يجب كذلك أن نبتعد عن الثرثرة والمهام الصعبة المعقدة، ولنعبِّر ببعض الجمل عن العلاقات المتبادلة بين الشخصيات ،شرط أن تقال هذه الجمل بصدق وانسجام مع الظروف، وعلى لسان الشخصية المفترضة.

تمرين رقم: ٦٠٦

العمل على تطوير أساليب وأدوات التجسيد والمحاكاة (التقليد)

أن نحاول وبشكل مقنع أن نقلِّد كلام وسلوك أحد معارفنا (صديق، رفيق دراسة، أستاذ، مدرس،...إلخ

وذلك بأخذ بعض الجمل التي يقولها هذا الشخص والتي تميزه، محاولين أثناء قولها إظهار إيقاعه والتفاصيل الفيزيائية والنفسية الخاصة به (عادة ما،

سلوك، إشارات ..إلخ). وليس المطلوب هنا الدقة العالية في تجسيده أي نسخة تماماً جسداً وصوتًا وحركات.. إلخ. لأن هذا مستحيل لاختلاف الصفات الفيزيائية والجسدية للبشر، ولكن الأهم هو التقاط التفاصيل الأساسية للشخصية المفترضة، هذه التفاصيل التي تخصّها وتميزها عن غيرها.

التمارين المتكررة

تمارين رقم: ٦٠٧-٦١٠

(أحجية الكلمات)

لبناء المشهد بإمكاننا أن نقدم اقتراحاً يسمى بلعبة الكلمات أو أحجية الكلمات. إن أهمية هذا التمرين في عمل الممثل على دوره في المستقبل ينبع من:

(١) يعلِّمهُ كيفية إخضاع الخيال (الفانتازيا) وتوجيهه في خدمة هدفٍ محدد.

(٢) يدرب الدارسين ويمكنهم من نقل (الفكرة الأساسية) أو فحوى وجوهر المقطع أو المشهد من (المسرحية).

(٣) يعودهم على التكيف مع متطلبات النص المسرحي (أو جزء منه) وفرزها ومن ثم تجسيدها بشكل دقيق.

(٤) يجعل الدارس عالماً بموقعه في المسرحية وحدود قدرته المسموح بها لجذب انتباه المشاهدين إليه.

إن تمرين (أحجية الكلمات) يثبِّت ويعزز كل ما سبقه في هذا الصف.

خط سير اللعبة:

(١) يقسم الصف إلى مجموعتين.

(٢) كل مجموعة تقوم سراً عن الأخرى باختيار كلمة واحدة يمكن تقسيمها إلى قسمين أو أكثر. مثلاً: كلمة (فورونا) وتعني بالعربية طائر الغراب، إذا قسَّمناها إلى (فور/ ونا):

(فور) وتعني اللص أما (ونا) فتعني ضمير الغائب هي.

كذلك كلمة (فينوغراد) والتي تعني (العنب) يمكن تقسيمها إلى (فينو) =نبيذ و(غراد)=البَرَدْ أي المطر المتجمد. كذلك يمكن تقسيم الكلمة إلى ثلاثة مقاطع مثل كلمة (ستيخوتفارينيا) وتعني بالعربية قصيدة.

(يمكن تقسيمها إلى:

١- ستيخ: وتعني هَدَأَ

٢- وت: حرف الجر من.

٣- فارينيا: وتعني المُربىّ.

(٣) بعد أن يتم اختيار الكلمة وتقسيمها ومعرفة معانيها، يقوم الدارسون بمناقشة المشاهد التي سيقومون بها. سيكون عدد المشاهد بعدد أقسام الكلمة. بالإضافة إلى مشهد الكلمة الكاملة، مثلاً: كلمة (فورونا)=غراب ستكون أقسامها: فور= لص + ونا = هي (ضمير النائب)

هذه الكلمات الثلاث (لص+ هي + غراب) ستكون محور المشاهد المقدمة بالتسلسل:

أي يجب أن يكون محور (الاهتمام والتأكيد) في المشهد على الكلمة المطلوبة. هذه الكلمة قد تأتي على لسان أحد المؤدِّين للمشهد وقد تكون اسماً مفترضاً يطلق على أحد المؤدين خلال المشهد.

(٤) بعد العمل على مواضيع المشاهد وتحديد الطريقة التي من خلالها يكون تقديم الكلمة بأوضح أشكاله (أي فحوى المشهد ومحوره)، ينتقل الدارسون إلى مرحلة توزيع الأدوار ثم إلى مناقشة دقيقة للظروف والعلاقات المتبادلة إلخ...

(٥) على كل دارس (بعد أن يأخذ الدور الخاص به) أن يخلق بنفسه شخصية مقترحة لهذا الدور، فيقوم بتحديد الملامح الأساسية لهذه الشخصية (العمر، المهنة، ...إلخ) بما يتناسب مع المشهد المتفق عليه.

(٦) حين ينتهي الدارسون من مناقشة الظروف الأساسية وتبريرها يتجه الجميع إلى التدريبات (البروفة). وهنا يمكن للمجموعة أن تختار أحد عناصرها كمخرج (يجب ألا يكون مشاركاً بالمشهد الذي سيقوم بإخراجه) والذي سيقود البروفة مراقباً:

-هل يتم نقل الفكرة بشكل صحيح أم لا؟.

-هل يقوم ممثلوه بأفعالهم بصدق وبشكل مقنع ومنسجم أم لا؟.

أثناء هذا التمرين يجب ألاّ يعمل الممثلون على تصعيب وتعقيد المشهد (وهذا ما يفعله الطلاب أحياناً حين يلعبون هذه اللعبة في الحياة، رغبة منهم في أن يخفق الفريق الآخر في معرفة الكلمة) بل على العكس تماماً هنا فكلما كان فهم الجمهور للكلمة سهلاً ودقيقاً (أي يحزروا الكلمة المطلوبة) ،كلما أدركنا أن المجموعة قد نجحت في توجيه الانتباه والتأكيد على تلك الكلمة. ويجب أن يكون استمتاع الجمهور (الطلاب) ليس بمقدرتهم على اكتشاف الكلمة، بل يجب أن تكون متعتهم إبداعية فنيّة ونابعة من تأمل الطبيعة الإبداعية لخط سير اللعبة نفسه: أي الأفكار الذكية في حبكة الموضوع، اختلاف الشخصيات وخصوصيتها، الأداء العالي المنسجم والمبرّر، مختلف التكيّفات والمقدرات التي يتمتع بها الممثلون.

ومثالاً على هذه اللعبة فلنأخذ كلمة (ستيخوتفارينيا) والتي تعني: قصيدة. ولنقسمها إلى ثلاثة أقسام فيكون المجموع أربعة مشاهد:

(١) المشهد (ستيخ) = وتعني هَدَأَ.

(٢) المشهد (وت) = وتعني حرف الجر من.

(٣) المشهد (فارينيا) = وتعني المُرَبّى.

(٤) المشهد (ستيخوتفارينيا) = وتعني قصيدة..

وليكن العمل على :

القسم الأول: (ستيخ) - هَدَأَ:

يقوم بالفعل مجموعة من الدارسين بشخصيات ومهن وأعمار وأشكال مختلفة (انظر التمرين رقم ٣٩٢) يتألف المشهد من غرفة ضيقة لحارس الغابة (يمكن تضييق المساحة باستخدام الكراسي والطاولات). الناس الذين قد خرجوا من بيوتهم كلٌّ إلى عمله، أصابتهم فجأة ريح قوية ومطر غزير، فوجدوا من هذه الغرفة الصغيرة ملجأً مؤقتاً لهم حتى تنتهي هذه العاصفة المطرية. ورويداً رويداً تمتلئ الغرفة بالبشر الذين يرتجفون من البرد وقد بللهم المطر. كلٌّ منهم يعبِّر عن حالته بطريقته وكلماته. يبدأ الشعور بالدفء يتسلل إليهم وتبدأ الأحاديث المتفرقة. بعضهم يشعر بالنعاس فينام. بعضهم يروي قصصاً طريفة. وينسى الجميع سوء الطقس في الخارج.

فجأة يدخل حارس الغابة ويعلن للجميع: "هَدَأَ" فيتذكر الجميع أشغالهم وأعمالهم ويبدؤون بجمع أغراضهم. يذهب الجميع رويداً رويداً، ويبقى أحدهم نائماً في الزاوية. فيوقظه الحارس، يقف الرجل أمامه بعينين متسائلتين، فيشير له الحارس إلى النافذة قائلاً: لقد (هَدَأَ) ويخرج الحارس صامتاً. يقترب الرجل من النافذة متأملاً الطقس في الخارج ثم يهرع عبر الباب.

-القسم الثاني (أوت) = حرف الجر من:

يمكننا أن نؤكد على هذا الحرف بهذا الشكل مثلاً: أن يكون هذا الحرف هو اسم عائلة أحد الأشخاص المُهمِّين والذي ينتظره الآن مجموعة كبيرة من الأشخاص وبفارغ الصبر. يمكن أن يكون الحديث منذ البداية حول هذه الكنية الغريبة (من)، كلٌّ حسب شخصيته المفترضة ينتظر هذا الرجل المهم. وكلٌّ على طريقته يستقبل خبر إعلان وصول هذا الرجل حين يقولون: (وصل السيد: هنري يوليفيتش من) وهناك أسلوب آخر مثلاً:

الجميع ينتظرون رجلاً مهماً لحلّ مجموعة من المشاكل والقضايا، وهو حتى الآن غير معروف من قبلهم بالاسم. فجأة يأتيهم الخبر أن هذا السيد لن

يأت بل سيأتي مكانه الآن السيد (هنري من) فيبدأ الجميع بالاستنكار والتساؤل كلٌ حسب شخصيته. من هذا!؟! من يكون(من) هذا ومن أي مدينة.. إلخ.

وأحدهم هنا يمكنه أن يتساءل عن هذه الكنية الغريبة "من". ويمكن إنهاء المشهد بوصول السيد (من) واستعدادهم لاستقباله.

وهناك اقتراح آخر: تجلس مجموعة من البشر يقرؤون رسائل تهنئة بمناسبة عيد ميلاد صديق. أحدهم يفتح الرسائل ويعلن الرسالة من قبل أي شخص تم إرسالها. ثم يقرؤها.

تقع بين يديه رسالة لم يكتب فيها اسم المرسل بشكل واضح ،فيبدأ القارئ بقول: الرسالة من... من... ويحاول الجميع قراءة اسم المرسل لمعرفة الاسم.

-القسم الثالث: (فارينيا) = وتعني بالعربية (مُربَّى).

المواطن (ن) والذي يعيش في قرية، كان قد اشترى من المدينة كلَّ ما أوصوه به من مشتريات مختلفة ومؤن متعددة.

على الخشبة هناك جزء من متجر كبير حيث الباعة والزبائن من مختلف الأشكال والأنماط. يظهر هنا السيد (ن) منهكاً ومحمَّلاً بعشرات الأكياس. كان قد أضاع الورقة التي كُتِبَ عليها كل ما عليه شراؤه. كان يذكر أنه بقي عليه شراء ثلاثة أشياء، لكنه لم يكن يستطيع أن يتذكر ما هي!. استطاع بصعوبة أن يتذكر اثنين منها، لكن الثالث لم يفلح بعد محاولات كثيرة. حاول جميع الموجودين في المتجر من زبائن وباعة مساعدته في التذكر.

يسأله أحد الزبائن: هل هو (شاي) وهذا ما أنعش ذاكرة السيد (ن) لقد تذكَّر أن المادة المطلوبة لها علاقة بالشاي فبدأ الجميع باقتراحاتهم لمعرفة المادة.

السيد (ن) يكتشف أنه سيتأخر على القطار الذاهب إلى القرية ،فيخرج مسرعاً من المتجر دون أن يتذكر ما عليه شراؤه. الزبائن يتبادلون الآراء حول السيد (ن) بعد خروجه. يخرجون رويداً رويداً، ويدخل زبائن غيرهم. فجأة يندفع السيد (ن) ويصرخ بأعلى صوته في المتجر (فارينيا = مُربَّى)... مربى! أريد علبة من مُربىّ، كان السيد (ن) بتصرفه قد أرعب الزبائن الجدد.

بقي على موعد القطار القليل جداً من الوقت، لذا فقد هرع السيد (ن) لشراء المربّى متجاوزاً دوره. يدفع ثمن العلبة ويمضي مسرعاً دون أن يأخذها معه، فيصرخ البائع "المربى"!. يعود السيد (ن) مسرعاً يخطف العلبة ويخرج.

-القسم الرابع (الكلمة الكاملة)- ستيخوتفارينيا. = قصيدة.

هنا وحسب قواعد اللعبة يجب بناء موضوع أساسه كلمة قصيدة ولكن وبما أن المشاهد السابقة قد أوضحت الكلمة الكاملة سلفاً فمن السهل أن نصل إليها وسيكون الجمهور في انتظار كلمة (قصيدة) وهنا يمكن أن نقدم (و بصيغة مازحة) خارجين عن قانون اللعبة هذا المشهد:

أحد الدارسين (لقادرين على تقليد صوت الطفل الباكي) يستلقي في السرير (يمكن استخدام الكرسي) بحيث ألاّ يكون وجهه ظاهراً للجمهور.

يبدأ المشهد ببكاء حاد لطفل، فيبدأ الجميع بمحاولات فاشلة لتهدئته فيأتي أحدهم بعلبة مربى ويطعمه فيهدأ الطفل. فيقول (هدأ من المربى) والتي بمجموعها تعني قصيدة.

لربما اعترض الجمهور هنا على الإخلال بقانون اللعبة، فلا بدَّ هنا من الإعلان أن هذه كانت مزحة وتقوم المجموعة بالعمل على بناء مشهد كما في الأجزاء السابقة حيث تكون الكلمة الأساسية فيه هي (قصيدة).

* **ملاحظة للمترجم**: كنت أمام خيار صعب في الترجمة حين وقعت على ترجمة لعبة الكلمات، لعبة اعتمادها على الكلمات الروسية والتي لم أجد

مرادفاً لها في اللغة العربية . فتقطيع كلمة قصيدة في اللغة العربية لن يعطي ولا بأي حال من الأحوال المقاطع السابقة الذكر (هدأ-من-المربى) ولو أني اخترت كلمة عربية أخرى يمكن تقطيعها، لاختلفت هنا معاني المقاطع وعناوينها ولكنت مضطراً إلى (تأليف) مشاهد تناسبها. فمثلاً لو أخذت كلمة (سلحفاة) لتَّم تقطيعها على هذا النحو (سل +حُفاة) و لاضطررت هنا إلى تأليف مشهد عن مرض السل. لذا ولكي لا أقع في شرك التأليف اعتمدت أن أكتب الكلمات الروسية بأحرف عربية مع شروح عربية لمعانيها لأن الهدف هنا ليس تطبيق التمرين بشكل حرفي وإنما فهم طريقة العمل عليه.

القسم الثالث عشر

العمل على مشهد تدريبيّ
ذي قصة مكتملة- والعمل على دور بسيط

الجلسة السابعة عشرة:

إن الصفة الأساسية لعمل الدارسين على امتداد هذا القسم هي الاعتماد الكامل على الذات. وفيه سيصبح الدارس بالتالي مؤلفاً ومخرجاً وممثلاً، أي أنه سيمر بشكل ذاتي بكل المراحل من ولادة النص المسرحي (أو جزء منه) وحتى تجسيده على الخشبة. وينطوي تحت هذا اللواء أنواع العمل التالية:

(١) تأليف قصة المشهد التدريبي.

(٢) العمل الإخراجي على المشهد التدريبي (الأدوار، الشخصيات، قيادة البروفات، العرض)

(٣) أن يقوم بخلق الشخصية والعمل على الدور المسرحي في المشاهد التدريبية التي يقوم رفاقُه في الصف بإخراجها.

- التسلسل المنهجي لاجتياز هذا القسم:

ينهي الأستاذ المدرّس التمارين الخاصة بالقسم الثاني عشر ثم ينتقل إلى الجلسات المتعلقة بتأليف القصة الخاصة بالمشهد التدريبي (صفحة ٢٣١)

فيعطي الدارسين مهمة ولمدة شهر، لتأليف المشاهد التدريبية الخاصة بالقسم الخامس عشر التابع للصف الثالث "انتباه الجمهور والوقت". وبعد المرور بأركان القسم الخامس عشر يرجع الأستاذ المدرس إلى القسم الثالث عشر (الصف الثاني) بادئاً بالعمل على المشاهد التدريبية. وبالتالي فإن العمل على المشاهد التدريبية في هذا القسم سيتم بعد المرور بالقسم الخامس عشر بغضِّ النظر عن الزمن.

تأليف قصة المشهد

- توجيهات منهجية: في البداية يقوم الأستاذ المدرس بتعريف الدارسين، فحوى العمل على هذا القسم ويعلن عن شروط المهمة الأولى وتحديداً:

(١) على كل دارس وخلال شهر أن يقوم بتأليف مشهد ذي قصة مكتملة والعمل عليه، تتم كتابته أولاً على ورق وعلى شكل سيناريو.

(٢) يجب الابتعاد عن كتابة الحواريّات والجمل قدر الإمكان، مكتفين فقط بتحديد الأحداث الأساسية والأفعال الرئيسية للشخصيات وعلاقاتهم المتبادلة وظروفهم المحيطة.

(٣) ليس هناك عدد محدد للأدوار.

(٤) يمكن اختيار أي موضوع يريده المؤلف.

(٥) كل مؤلف سيكون مخرجاً لمشهده. لذا فإن عليه تحديد واختيار ممثلين لهذا المشهد.

(٦) تعطى المشاهد الجاهزة (نظرياً) وقد وُزِّعت أدوارها، للمدِّرس الذي يدقّقها ويقوِّم بعض الخلل فيها ويوافق عليها.

ثم يقوم بعدها بإعطاء محاضرة أو اثنتين عن التأليف المسرحي، يعرِّف من خلالها الدارسين بطريقة وأسس الكتابة المسرحية وطرقها. هذه المحاضرة بالإضافة لأهميتها العملية في المهمة المطلوبة، كذلك هي هامة

للعمل في المستقبل على النص المسرحي والدور. لذا من الأفضل أن يقوم المدرّس وأثناء شرح المخطط التالي (مخطط بناء النص المسرحي)، أن يدعمه بمثال عمليّ وفي هذا بإمكانه أن يأخذ مثلاً المسرحية التي ستعرض قريباً في المسرح.

مخطط البناء المسرحيّ الدراميّ

لا بد أن تكون الأفعال هي أساس أي عمل أدبيّ موجّه للمسرح. والفعل كما نعلم يتلخص بالصراع لتحقيق هدفٍ ما. وكل صراع على الإطلاق يمر بثلاث مراحل:

(١)العقدة. (الأسباب، أي سبب الصراع) (٢) تطور الصراع (٣) الحل، أي نتيجة هذا الصراع.

هذه المراحل الثلاث، هي العمود الأساسي الذي يقوم عليه العمل المسرحي. كلٌ منهم بدوره يقسَّم إلى سلسلة من أجزاء صغيرة.

إن هذه بالمجمل قوانين وقواعد التأليف المسرحي. ونقدم هنا عرضاً مختصراً لتلك القوانين التي لا زالت لقرون وعهود.

العقدة

تتألف العقدة من :

(١) المقدمة، (٢) التوتر الأول، (٣)أصل العقدة (العقدة ذاتها).

(1) المقدّمة (Exposition): هي التعريف أو التمهيد أو الإضاءة على المحيط الذي يجري فيه الفعل. فمن خلال المقدمة تتكشف لنا الظروف التي من خلالها يتدفق الفعل:

(A) ظروف المكان (أين؟ في أي مكان؟ بلد؟ في أي بيت؟. إلخ).

(B) ظروف الزمان (متى؟ في أي عصر؟ في أي وقت من السنة؟ من اليوم؟...إلخ).

(C) ظروف العلاقات المتبادلة. (من هؤلاء الناس الذين حُدِّدوا في المسرحية؟ ما هي العلاقات بينهم؟ علاقات قرابة؟ أم خدمة؟.. إلخ.

وهنا يمكن أن يتكشف لنا سبب الصراع، وحقيقة من سيقود الصراع. ومن هنا أيضاً نستطيع أن نحدد الأشخاص الفاعلين.

(2) التوتر الأول: أو الشرارة الأولى أي لحظة الإثارة الأولى، وكأنها القفزة الأولى على نابض المقدّمة، وهذا يمكن أن يكون (حدثاً) غير منتظر أو على العكس قد يكون حدثاً منتظراً، ولكنه حتماً يخلق انطباعاً قوياً.

(3) "العقدة ذاتها": هي التي تفاقم وتحرُّج الحدث و بعدها تبدأ الأفعال بالاتحاد على هيئة خيط ،يمر عبر كامل المسرحية، إنها منبع الأحداث. هنا تتحدد أهداف الصراع والعقبات التي لا بد للأطراف المتصارعة من التغلب عليها. ويظهر كذلك مع أي جانب يريد المؤلف من الجمهور، أن يتعاطف.

التقلبات (تطور الصراع)

إن الوصول إلى هدف ما، لا بدّ أن تعوقه العقبات التي يضطر المتصارعون إلى بذل جهدهم وقوتهم للتغلب عليها.

- التقلبات: هي الصراع مع هذه المعوقات والعقبات التي تقف على طريق (خط الفعل المتصل). أثناء تطور خط الفعل المتصل تستخدم كل الأساليب لإضعاف وتقوية الفعل.

أساليب تقوية الفعل

(A) لحظات التوتر أو الشرارات الأولى في الصراع وحِدَّتِه: نستطيع الوصول إلى التوتر المسرحي عن طريق أساليب مختلفة، كأسلوب التوتر الداخلي النفسي المبني على القلق الداخلي للأبطال. و كذلك أسلوب التوتر الخارجي المبني على المؤثرات الخارجية المفاجئة غير المتوقعة ...إلخ

(B) نقطة الذروة: أعلى مستوى للتوتر. فإذا كان في السابق هناك (لحظات) توتر سريعة ،فإن نقطة الذروة هي الصراع بعينه وبأعلى شكلٍ له. وهنا يمكن تحديد المنتصر في هذا الصراع ، وإلى أين ينتهي هذا الصراع الداخلي. إلخ.

بعد نقطة الذروة يتغير خَط سير الأحداث متجهاً إلى الحلّ.

(C) تقلبات الصراع بذاته: إن مختلف التقلبات والتبدُّلات تأتي من اختلاف الظروف. فيأخذ خط الفعل المتصل مَنْحَىً مختلفاً ويغير اتجاهه متابعاً طريقه الجديد.

(D) أسلوب (التعُّرف والمعرفة): يعتمد هذا الأسلوب على شخص ما يقوم مثلاً بفعل على الخشبة، لكنه غير معروف وتبقى شخصية مجهولة ولفترة طويلة ، وهناك حالات نمطيّة منها:

- إن معرفة هذا الشخص قد تغيّر من مصائر الشخصيات المسرحية الأخرى التي معه على الخشبة.

- إن الجمهور وكذلك سائر الشخصيات، ينشغلون في محاولة اكتشاف شخصية هذا الرجل.

إن هذه الأساليب تقّوي الفعل وتثير لدى الجمهور فضولاً ورغبة في المتابعة.

أساليب إضعاف الفعل

(A)التحضير: إن التحضير يضعف خط الفعل المتصل وبشكل مؤقت كي يقوّيه فيما بعد وفي ذلك تبرير للأفعال التحضيرية التالية:

(1)التحَضير لاكتشاف الحل أو بلوغه (2) التحضير لظهور الشخصية التي ستقود بعد ذلك الفعل الرئيسي.

(B) الفواصل والسكتات في لحظات التوتّر وبشكل إراديّ مقصود: وهناك العديد من الحالات المتعلقة بهذه الفواصل نذكر منها:

(١) كل أنواع المشاهد الطقسية.

(٢) الموسيقى، الغناء،الرقص،..إلخ.

(٣) لحظات المعاناة الشديدة والعَذاب الداخلي الذي يضعف إرادة الشخصية التي تقوم بالفعل، أو الضحك الطويل المتواصل (مثلاً: مشهد ضحك كوتشكاربيف و جيفاكين في (الزواج) لغوغول).)

(C) الخطوط الثانوية للصراع: يضاف في المسرحية وإلى جانب طرفي الصراع الأساسي، أطراف ثانوية للصراع لكن هذه الأطراف لا تغيّر من سير الفعل الأساسي بل على العكس تكمله (مثلاً طلب خليستياكوف يد ابنة حاكم المدينة في (المفتش) لغوغول).

(D) الانتظارات الكاذبة: وهنا تأتي (المفاجأة) بتحوّل الأحداث، حيث أن الجمهور يكون منتظراً أن تسير الأحداث بشكل يتوقعه بقوة، فتأتي الأحداث عكس توقعاته تماماً. لذلك يسمى انتظار الجمهور هنا كاذباً. وقد تلعب المفاجأة دوراً في تطويل انتظار الحل وتؤدي إلى ما يسمى (بالحل الكاذب) .

مثال: في مسرحية (طرطوف) لموليير حين أُقنع أراغون بأن طرطوف يكذب عليه)

إن كل أساليب إضعاف الفعل هي أصلاً في خدمة تقوية الفعل. فهذه الأساليب بإضعافها خط الفعل المتصل مؤقتاً ،تقوي فضول الجمهور لمعرفة شكل تطوره المستقبلي.

الحّل

وإلى هنا ينتمي:

(١) لحظة التوتر الأخيرة: وهي إما التغلب على آخر العقبات في طريق تحقيق الهدف النهائي، وإما الهزيمة الأخيرة التي تؤدي إلى حل نهاية الصراع.

(٢) النهاية (أو الحلّ بذاته): وهنا تتضح نهائياً نتائج الصراع، وتتحدد مصائرُ الأبطال الأساسيين في المسرحية . ويمكننا القول باختصار: من خلال الحل يتضح كل شيء إِلَمَ يؤول.

هذه تقريباً أساليب بناء النص الدرامي. طبعاً من البديهي القول إنَّ كل هذه الأساليب لن تجتمع معاً في مسرحية واحدة، كذلك في تسلسلها الذي ذكرناه سابقاً.

لكن القانون الثابت في بناء أي مسرحية (جيّدة) يخضع بالضرورة لتوافر:

(١)المقدمة (٢) عقدة الفعل (٣) تقلبات الأحداث (تطور الأحداث) (٤)نقطة الذروة (٥)الحل.

- توجيهات منهجية: بالعودة إلى تذكير الدارسين بالمشاهد التدريبية ذات القصة المكتملة، يجب على المدرّس أن يوضح لهم بأن أحداً لا يطلب منهم أن يقوموا بتأليف مسرحي عالي المستوى، فلا داعي للتفكير العميق وتعقيد الأمور، بل يجب أن يقوموا بالكتابة بشكل عفوي طبيعي حتى نصل إلى الموضوع. بعد هذا يمكننا أن نتساءل ونتأكد من وجود: مقدمة، عقدة، تطور صراع، وحل. كذلك يمكن أن نصحح أماكن الخلل ونوضح ما هو عصُّي على الفهم.

ليس بالضرورة أن يتم تأليف المشاهد من الخيال بل يمكن أيضاً الاستعانة بالأدب، ثم نعالجها بطريقتنا إذ أن ملكة الكتابة ليست يسيرة لدى جميع الطلاب، لكن الأهم أن يتعرف كل دارس على "المطبخ" التأليفي الخاص به، كي ينتقل بعد ذلك وبشكل فطري غير متكلف إلى العمل المسرحي.

تنتهي المحاضرات الخاصة بالتأليف المسرحي وتعطى للدّارسين مهمة الكتابة خلال شهر تقريباً. كي يحضروا ما أنجزوه بشكل مكتوب كسيناريو (أي كقصة). ينتقل المدرس حينها إلى القسم الخامس عشر من الصف الثالث

(الانتباه لدى الجمهور والوقت). إلى أن يأتي هذا الوقت سيكون بعض الطلاب قد أنجزوا مهمتهم. حينها يقوم المدرس بإعطائهم وبشكل مستقل توجيهات وتقويمات يعملون عليها.

كثيراً ما يسأل الدارس: "ماذا سأفعل إذا كان هناك لدي رغبة في كتابة ما تقوله الشخصية في المشهد؟"

من البديهي طبعاً ومن الأفضل في ذات الوقت أن يكتب الدارسون المشاهد على شكل قصة. أي قصة سير الأفعال وتطورها ،ثم مُلَّخصاً عن ملامح كل شخصية دون كتابة أي حواريات تذكر. على الرغم من أن هذا سيخفف من اندفاع الدارسين، ولكن وفي الوقت ذاته هناك الكثير ممن لا يجيدون كتابة الحوار. وإن فعلوا فلا بد أن يعلموا أن هذه الحوارات وأثناء العمل على المشهد لا بد لها أن تتغير. أما إذا كان السيناريو مكتوباً على هيئة حوارات ،فمن الضروري أن يقوم الدّارس و بمساعدة المدرّس بتحويله إلى قصة.

بنهاية المهلة المحددة، يقوم المدرّس بجمع المشاهد ويعطي علامة لكل مشهد بعد إجراء التصحيحات ثم يتأكد من دقة توزيع الأدوار. وهنا لا بد من الانتباه إلى أن المؤلف كان يكتب الشخصيات مفكراً برفاقه. لذلك من الأفضل ألا يغيِّر المدرس توزيع الأدوار إلا في حالات الضرورة القصوى . مثلاً حين يبقى هناك بعض الطلاب غير المشاركين، أوالعكس حين يكون الطالب مشاركاً في كل المشاهد المعمول عليها.

بالمناسبة إن أعطاء مهمة توزيع الأدوار إلى المؤلفين يؤدي إلى زيادة (الطلب) على أحد الدّارسين أكثر من غيره، ولن يصعب هنا على المدرّس أن يكشف لنفسه ما هي أسباب هذا الإقبال على هذا الدّارس.

بعد الموافقة على المشهد وتوزيع الأدوار يعهد بالمشهد إلى المخرج ليعمل عليه مع الممثلين رفاقه. يقوم الأستاذ المدرّس وقبل كل شيء بتعريف

الدارسين على خطة العمل مستخدماً كمثال أحد المشاهد. أما المشاهد الأخرى فيتم العمل عليها بشكل مستقل تماماً، ولا يراها المدرّس إلا في مراحل محددة من العمل سنأتي على ذكرها.

وفي النتيجة سيكون كل مشهد من المشاهد قد شوهد من قبل المدرّس أربع مرات:

(١)على هيئة مكتوبة من قبل المؤلف.

(٢)على هيئة مشهد منفَّذ غير مكتمل.

(٣)على هيئة بروفة نهائية وبشكل مستقل.

(٤)الشكل النهائي على هيئة (عرض).

(أهميّة وهدف العمل على المشهد التدريبي ذي القصة المكتملة)

(١) إن العمل على تأليف القصة يعرِّف الدّارس عملياً على مطبخ التأليف المسرحي، مما يسمح له في المستقبل بالتحليل الجيد والأفضل لبناء المسرحية التي سيتصدَّى لها، وكذلك الأدوار التي سيلعبها. بالإضافة إلى هذا فإن هذا العمل يطوّر قدرة الدّارسين التخيلية والإبداعية.

ومن يدري؟ في النهاية لربما ظهر بين هؤلاء الدّارسين ،أشخاص ميّالون إلى التأليف المسرحي، عندها سيوجب على المدرّس أن يتخذ الإجراءات اللازمة لتطوير ملكاتهم الإبداعية وصقلها.

(٢) إن كل دارس سيجرب دون ريب قدراته في الإخراج وهذا مهم على جميع الأصعدة:

أولاً: إن عمله كمخرج سيعلمه أن يحيى تفاصيل واهتمامات العمل المسرحي ككل وليس الدور الذي يلعبه فقط.

ثانياً: إن كَوْن الدارس ولو لمرة واحدة مخرجاً، سيتيح له سهولة فهم لغة المخرج ومتطلباتهِ وحالته النفسية، وكذلك فهم العلاقة المتبادلة بين المخرج والممثلين وأسلوب تعامله معهم.

ثالثاً: كذلك هناك إمكانية ظهور بعض الأشخاص الذين تتكشف لديهم القدرة على الإخراج، والذين سيدعم المدرس دون شك قدراتهم ومواهبهم.

(٣) إن مخيّلة الدّارسين العاملين في المشهد ستكون حرة إلى أقصى حد، فهم يستطيعون المشاركة في إتمام الموضوع بارتجالٍ إبداعي للنص... إلخ. وبشكل عام فإن أساس عملهم على الدور المسرحي سيعتمد بالدرجة الأولى على مخيّلتهم الذاتية أكثر منه على ما قد قدّمه المؤلف من خلال النص.

(٤) إن خطوات العمل على هذه المشاهد التدريبية هي ذاتها خطوات العمل التي سيتّبعونها في المستقبل أثناء عملهم (والتي هي في الحقيقة ستكون أعقد وأصعب بكثير).

(٥) إن قيام الدارسين بعملهم على المشاهد وعرضها على المدرّس في مراحل محددة، من شأنه أن يعلمهم (الاستقلالية) والاعتماد على الذات، كذلك يغذيهم بالروح الجماعية في العمل. فالدارس يجب أن يطيع صديقه (الدارس المخرج) والذي سيكون في مشهدٍ آخر في ذات الموقف.

أمثلة عن المشاهد التدريبيّة

نقدم لكم بعض الأمثلة عن المشاهد التدريبية التي قام الدارسون ببنائها أثناء اجتيازهم هذا الصف. تعرض المشاهد في البداية بعد أن تم العمل عليها من قبل المؤلف والممثلين.

مثال:

تمرين رقم: ٦١١

مشهد تدريبيّ دراميّ بعنوان "ما العمل؟"

الشخصيات التي تقوم بالفعل: (١)إيرما (رسّامة) (٢)طبيب (٣)شخص عجوز وقبيح (٤) شاب فتيّ يحمل بيده سوطاً. (٥)عازف كمان أعمى.

المنظر الأول

(غرفة تدلُّ على فقر و جوع شديدين. كل ما كان يمكن بيعه قد بيع منذ زمن بعيد. بقي هناك بضع لوحات ورسومات قليلة، تلك لم يأت عليها الطلب لذا فهي معلقة بإهمال على الجدران أو في رزم محزومة. إلى اليسار سرير أطفال وكرسي وطاولة شاي صغيرة ولا يوجد هناك سرير كبير. تجلس خلف الطاولة امرأة.إنها متعبة من الأرق وقلَّة النوم. نقر خفيف على الباب يعلو فتصحو المرأة.)

-إيرما: نعم نعم... ادخل.

-الطبيب: (داخلاً) هل يعيش هنا (فراوبيرغ)؟.

-إيرما: نعم نعم. أنت الطبيب. تفضّل ها هو ابني. أسبوعٌ مضى وهو مريض. كنت آمل بأن يشفى لوحده، لكن حالته ساءت أكثر فأكثر.

(يتفحص الطبيب الطفل المغشي عليه بعناية وهو يتمتم شيئاً.)

-الطبيب: (وبعد صمت) لديَّ أنا أيضاً طفلة مريضة... من الجوع.. الطبّ يعجز أمام الجوع. لا بدَّ له من غذاء. (يهّم بالخروج) لو أنك تستطيعين تأمين حليب، زيت... (يتأمَّل الغرفة) أنت رسامة؟

إيرما: (تومئ موافقة بصمت).

الطبيب: نعم... (صمت) ولكن هذا ما أستطيعه!...

إيرما: اعذرني أيها الطبيب لا أستطيع أن أدفع لك... لديّ هذه اللوحات فقط... فإذا كان بالإمكان أن... إذا كانت اللوحات... ليس لدي المال.

الطبيب: لا لا... لا أريد شيئاً (متجهاً إلى الباب ثم يتوقف) أتعرفين؟ الجائعون وحدهم يستطيعون قتل الجوع... نعم... وداعاً. (يخرج).

إيرما: (تقف شاردة للحظات. تقترب ببطء من السرير. تُعدِّل من وضع الغطاء. تجمع اللوحات وترتدي قبعتها وتخرج بصمت. تدقّ بيدها على الجدار ثم نسمع صوتها من الخارج) أنا ذاهبة يا إلزا.

المنظر الثاني

(حديقة. مساءً. الأنوار مضاءة. من اليمين يبدو طرف من مقعد حديقة وحوله يقف عازف الكمان الأعمى. ظهره للجمهور يعزف شيئاً ما. قبعته على الأرض. في الجهة اليسارية على مقعد آخر ولكن في مواجهة الجمهور يجلس رجل وهو يقرأ جريدةً.

تغطي وجهه. يظهر هنا شاب ومعه سوط. عند رؤيته لقبعة الأعمى يبدأ بالسخرية منه ضارباً القبعة. فتتبعثر النقود على الأرض. يحاول العازف نزع القبعة منه فيبدأ صراع غير متكافئ بين الاثنين. يقترب منهما رجل الجريدة وإذ به الطبيب ذاته.

-الطبيب: لماذا تهزأ بالرجل؟ (محاولاً جمع النقود المبعثرة).

-الشاب: وما دخلك أنت؟ آه؟ (متابعاً العبث بالقبعة).

-الطبيب: هذه قلّة أدب أين الحكومة؟ لماذا لا...

-الشاب: آه... أنت غير راضٍ عن الحكومة آه؟ هكذا إذن؟ جميل! هل أنت شيوعي؟ (يصفِّر)تفضل معي إذن هيا...

يخرجان معاً... يجمع الأعمى أغراضه ويذهب. تدخل (إيرما) لتجلس فاردة لوحاتها على المقعد اليساري يظهرهنا رجل عجوز وقبيح وفي يده عصا. نظر إلى (إيرما) ولوحاتها ثم عاد وجلس.

إيرما: انظر على ماذا جلست!

العجوز: أنت! هل تريدين أن تحصلي على ما هو أكثر من ثمن كل لوحاتك؟!

نهضت إيرما من فورها لكن العجوز بقي هادئاً متأملاً إياها. أما هي فقد توقفت فجأة وهدأت لربما قررت شيئاً.

العجوز: لم أكن أتوقع أن توافقين.

المنظر الثالث

الغرفة السابقة ذاتها صباحاً. تدخل (إيرما) وفي يدها زجاجة حليب وبقايا نقود تقترب مع الزجاجة من السرير.

-إيرما: مات الولد..! (صمت، تنظر إلى المال) ملعونة (تمزقه) ما العمل؟! ما العمل؟... (تقعد على السرير، صمت،خلف الشباك نسمع أغنية يغنّيها العاطلون عن العمل... والمظاهرة تقترب تصحو (إيرما) ونسمعها تهمس) .

-إيرما: أنا لست وحيدة (تقرب من الشبّاك تصرخ للمارّين) أنا معكم... تأخذ الولد مسرعة وتخرج راكضة إلى الشارع.

هذا المشهد وبمروره بالمؤلف ومنه إلى المخرج وصولاً إلى الممثلين ،بقي تقريباً كما كان إلا أن المشهد التالي فبالعكس تماماً. والذي كاد أن يكتب من جديد أثناء البروفات:

مثال ٦١٢

مشهد تدريبي بعنوان "نكران الجميل".

الشخصيات التي تقوم بالفعل: (١)قبطان سفينة نهريّة (عبّارة) (٢)عمّال (٣)سّيدة مع ولدها ١٢ سنة. (٤)راكب نزق منزعج على الدوام (٥)راكب آخر لا يمكن أن يزعجه أي شيء. (٦) لصّ.

(سنة ١٩١٦. المكان ،سطح العبَّارة النهريّة التي تنقل الركاب من ضفة إلى أخرى، مقدّمتها متجهة إلى الجمهور... القبطان (سائق العبّارة) يقف في حجرة صغيرة في العمق مواجهاً للجمهور أما على الجانبين فهناك صَفَّان من المقاعد

-القبطان: (مصفِّراً): ارفعوا السلَّم (يرفعونه) أعطني المقدِّمة. أعطني المؤخرة. (العمال ينفذون الأوامر) (يصرخ القبطان) إلى الأمام!

(العاملان يتجهان إلى المؤخّرة - يظهر على السطح شخصان يتابعان حديثهما.)

- الرجل النزق: كيف هذا؟ البارحة وللمرة الثانية يحدث في شارعنا حادثة سرقة بجانب بيت التاجر (فيرديبكين) فلنجلس.

- الرجل الهادئ: يكفيك غضباً... عبثاً تغضب.

(في هذا الوقت يظهر على السطح رجل يجلس غير بعيد، منهكاً ينظر إلى الأفق ويسمع وبشكل لا إرادي حديثهما.)

-الرجل النزق: (متابعاً) لا بد من حسابهم هؤلاء اللصوص... لا مفّر.

-الرجل الهادئ: يكفيك غضباً... عبثاً تغضب.

-الرجل النزق: (وهو يغلي) يجب خنقهم...

-الرجل الهادئ: يكفي يكفي... اهدأ... عبثاً تغضب...

-النزق: كيف عبثاً... إذن انتبه لنفسك أنت كي لا يسرقوك.

-الهادئ: لا بد أنه كان بحاجة للمال... فاللصوص أيضاً يختلفون بأنواعهم.

-النزق: آه لو وقع بين يديّ.. سأ...

-الهادئ: دعك من هذا...

-النزق: (انزعج وأدار ظهره للرجل الهادئ).

(يخرج إلى السطح طفل يرتدي ثياباً جميلة يبدأ بالقفز حول السور الحديدي المحيط بأطراف العبّارة وخلفه أمه تجري لاحقة به. هي امرأة شابة ذات صوت معدنيّ مزعج.)

- المرأة: فالوديا!! فالودكا... هربتَ مرة أخرى أيها الطفل القبيح انتبه ألاّ تقع في الماء اجلس هنا ولا تتحرك.

- الطفل: آه مرة أخرى... هذه الـــ (اجلس)!

- المرأة: شيء لا يحتمل... ما هذا!.

(يقف الرجل الذي كان قد جلس وحيداً ويسير باتجاه أحد الجوانب ويلاحظ فجأة تلك المرأة الشابة. فيضطرب وتصرخ هي فور رؤيتها له.)

-المرأة: إنه هو... أيها السادة إنه هو اللّص. لقد سرقني منذ يومين... لكن لم... أنا عرفته فوراً...

-النزق: آه أخيراً وقع أحدهم.

-الهادئ: دعك من هذا... لا داعي سيمضي الأمر دون تدخلنا.

-القبطان: أيها الحرّاس (يظهر بعض البحّارة فور ندائه-عندئذٍ يتسلق الولد السور ويسقط في الماء . تلتفت المرأة وتلاحظ هذا كله.)

-المرأة: آه... فالوديا... فالوديا... (وهي تهوِّم على سطح العبّارة).

-بحّار: واحد إلى الجانب.

-القبطان: (يصيح) توقف... إلى الخلف...

(يهرع الركاب. ضجيج وحديث غير مفهوم. يحضر البحارة طوق نجاة وحبالاً وفي هذا الوقت يقوم اللّص وبسرعة بخلع ملابسه وحذائه ويقفز خلف الطفل . يتجمع الناس على جانب العبّارة يراقبون ما يحدث .)

-النزق: انظر كيف يسبح الحقير...

-الهادئ: دعك منذ ذلك...

يصل اللص إلى طرف العبارة. يمد له البحارة طرف الحبل ليخرج هو والطفل إلى السطح. الطفل يبكي ويقف اللّص جانباً وقد غطّاه عدد من الركاب.. السيدة مع فالوديا وقد نسيت اللّص تذهب مبتعدة... الجميع على

السطح يناقشون الأمر. أحد الركاب الذين وصلوا بعد نهاية الحادثة يحاول معرفة ما الذي حصل... مجادلات ضحك... ثم تظهر السيدة مرة أخرى ومعها فالوديا المبلَّل فتلاحظ اللص مرة أخرى وتصرخ مرة أخرى)

-المرأة: أيها القبطان أيها السادة اقبضوا عليه إنه لص لقد سرق مني هدية لجورج.

-القبطان: حسناً تستطيعون أن تناقشوا الأمر على اليابسة (منزعجاً) الحرس... أنزلوا السلالم.

-الهادئ: دعك من هذا...

لقد كان هذا المشهد في البداية وقبل أن يلتقي المؤلف مع الممثلين على هذا النحو: "الهادئ" (غير المهتم)

شخصان أحدهما لا يعجبه شيء ومنزعج طوال الوقت، والآخر هادئ لا يهتم لشيء ولا يعنيه أي شيء أبداً، إنه طوال الوقت يحاول تهدئة الأول.

يذهبان عبر النهر مستخدمين العبّارة. حيث يجلس النزق لاعناً وشاتماً كل ماحوله وخاصة في حديثه عن اللصوص. الهادئ يحاول تهدئته مستخدماً كل الوقت الكلمة ذاتها (دعك من هذا). يكتشف أحد الركاب أحد اللصوص ويصرخ وفي ذات اللحظة يسقط أحدهم في الماء فيلقي اللص بنفسه خلفه لإنقاذه.

بعد إنقاذه ينسى الجميع كل ما يتعلق بالسرقة إلا ذلك النزق لم ينسَ قائلاً: بكل الأحوال كان من الأفضل القبض عليه فيقول الهادئ دعك... من ذلك...

وهكذا وخلال العمل، حدث هناك الكثير من التغييرات والتقويمات الجذرية حتى على صعيد الموضوع وكذلك العنوان.

الجلسة الثامنة عشرة:

عمل المخرج مع الدارسين المؤدّين للمشاهد

عمل الممثل على دور بسيط

-تدريبات (بروفات) المشاهد:

المرحلة الأولى من العمل

عندما يحصل (الطالب.. المؤلف) على موافقة المدرّس حول نصّه، يبدأ بتحديد مواعيد لتدريباته مع الممثلين الذين اختارهم. بعدها يتحول من (مؤلف) إلى (مخرج) لهذا المشهد. ويكون لقاؤه الأول مع ممثليه، حول مناقشة المشهد وسيكون سير العمل على هذا النحو:

(١) يقرأ المخرج على الجميع سيناريو المشهد (النصّ المؤلَّف).

(٢) يخبر الجميع عن موضوع المشهد أي عن أي شيء يتحدث المشهد بشكل أساسي.

ولشرح هذا سنأخذ مشهد (ما العمل؟) مثالاً على ذلك. (أنظر المثال رقم ٦١١.)

-كيف يمكن تحديد موضوع المشهد؟ أي كيف نجيب عن السؤال: ما الذي يتحدث عنه المشهد؟ هنا يتحدث المشهد عن البطالة والحاجة، عن الإكراه والاغتصاب في النظام البرجوازي.. عن صعوبة أن يغير الإنسان مزاياه. أو عن الوضع الاجتماعي للمرأة...

ما هي الحالة الأكثر ملاءمة من بين الحالات السابقة. والتي يمكن اعتبارها موضوعاً رئيسياً؟

إن كل تلك المواضيع لها ذات الأهمية وتكمل إحداها الأخرى لذا فبالإمكان أن نوحِّدها قائلين:

"غياب حق العمل".

(٣) بعد تحديد الموضوع تقوم المجموعة العاملة على المشهد، بتحديد الفكرة الأساسية للمشهد. وتحديد الفكرة يعني أن نجيب عن سؤال "ما الذي يريد المؤلف والمجموعة قوله للجمهور بخصوص هذا الموضوع؟"

وفي مثالنا هنا الجواب هو (ما العمل؟) أي أن المجموعة تريد أن تسأل ما الذي سنفعله تجاه البطالة. أي تجاه هذه القضية. كذلك يمكن أن تكون الإجابة عن هذا السؤال: "يجب أن نصارع من أجل الحصول على حقوقنا."

(٤) عند تحديد الموضوع والفكرة الأساسية، لا بد من مناقشةٍ دقيقة فيما إذا كان بالإمكان نقل هذا الموضوع وهذه الفكرة باستخدام هذه القصة! وربما احتاج الأمر إلى بعض التغييرات. ثم ينظر إلى المشهد من ناحية بنائه الدرامي. ويجب الاهتمام وبشكل خاص بمفهوم المقدمة: كيف وأين ومتى ومن يبدؤها كي تكون واضحة للجمهور في المستقبل.

(٥) كذلك يتم نقاش الظروف: الأماكن والأزمنة والأوقات إلخ...

(٦) تناقش أيضاً مختلف العلاقات المتبادلة بين الشخصيات.

(٧) ويتم تحديد (ولو بشكل تقريبيّ) السمات الأساسية لكل شخصية.

(٨) هنا يمكن أن نوقف تدريبات الطاولة والمناقشة، للانتقال إلى الخشبة.

يبدأ الممثلون بأداء كامل المشهد كما يقولون (من الورق) أي كما هو مفهوم لديهم حتى هذه اللحظة.

إن هذه المسودة (أي هذا الأداء الأوليّ) مهّم جداً بالنسبة للمخرج فهو يسمح له بملاحظة كيف يتصور كل دارس (ممثل)، سير أحداث وأفعال المشهد، في أي الأماكن يشعر الممثلون بحاجتهم للمساعدة، أي الملامح الخاصة بالشخصية قد بدأت بالظهور.

باختصار يتضح للمخرج وبدقة مع من، وبأي اتجاه عليه العمل أكثر. كذلك يتضح للمؤدّين أكثر الأماكن صعوبة في التبرير وفي أي المواضع هناك كذب واستعراض.. إلخ.

(٩) عادةً وبعد أداء المشهد بهذه الطريقة تبدأ المناقشة من جديد حول القصة والموضوع والفكرة الأساسية والشخصيات... إلخ. وبالنتيجة يتم تحديد القصة وبشكل نهائي وتتحدد الشخصيات.

(١٠) قبل الإعلان عن (البروفة) الثانية، يقوم المخرج بإعطاء الدارسين مهمة خلق وتخيل الشخصيات التي يلعبونها كي يستطيعوا رويداً رويداً التوصل إلى سماتها الداخلية والخارجية وتكوين قصّة عن حياة كل شخصيّة.

المرحلة الثانية من العمل

(١) في البداية يبدأ الدارسون بتبادل أفكارهم واقتراحاتهم فيما يخص الشخصيات، مفصحين عن كل ما استطاعوا تخيله عنها.

(٢) يقوم بعدها المخرج بسؤال كل ممثل عن المهمة الأساسية -حسب رأيه- المترتبة على الشخصية التي يؤديها. وأي فكرة تقوم الشخصية بنقلها خلال دورها في المشهد.

ستكون هذه المهمة الأساسية للشخصية، هي محور الفعل في هذا الدور. أي خط الفعل المتصل للدور. نعلم سابقاً من الصف الأول أن للمهمة المسرحيّة عنصرين ضروريين: ماذا أفعل؟ ولأي شيء؟ (ما الذي أريد الوصول إليه؟). إن تحديد خط الفعل المحوريّ للدور، يعني الجواب عن سؤال "ما الذي أسعى إليه خلال حياتي في المسرحية؟ وما الذي أفعله لتحقيقه؟ وفي مثالنا هنا ستكون رغبة كل شخصية هي:

إيرما: إنقاذ الطفل من الموت جوعاً.

الطبيب: المساعدة بكل ما يستطيع، كلّ من يحتاج لهذه المساعدة.

العجوز القبيح: استغلال فقر وعوز المرأة لإشباع رغباته.

عازف الكمان: الحصول على المال ليشتري طعاماً والحفاظ على قروشه من الضياع.

(٣) تحديد محور الفعل الأساسي للمسرحية (خط الفعل المتصل) ولهذا يجب تحديد: ما الذي تريده الشخصيات الفاعلة في المسرحية، أو ما الذي تريده الشخصية التي تقود الفعل.

في مشهد (ما العمل؟) محور الفعل الأساسي أو خط الفعل المتصل يمكن أن يكون: الصراع من أجل حياة أفضل.

(٤) عندما يتم تحديد مع من أو مع أي شيء سيبدأ الصراع، يمكن حينها تحديد محور الفعل الممانع له.

(٥) وهنا أيضاً يتضح توزُّع القوى في العلاقات بين المحورين، محور الفعل الأساسي ومحور الفعل الممانع له. أي إلى أي جهة من جهات الصراع تنتمي كل شخصية من الشخصيات المتصارعة.

(٦) بعد تحديد محاور الفعل ،يمكننا هنا تقسيم المسرحيّة (المشهد) إلى أجزاء ثم ننتقل إلى التدريبات على كل جزء.

العمل على الجزء

إن الحدود التي تفصل كل جزء عن الأجزاء الأخرى هي:

(١) حدث جديد أو ظهور ظرف جديد وهام ،والذي يؤثّر ويغيّر علاقات جميع الشخصيات مع هذا الظرف أو الحدث.

(٢) تغيير مهام الشخصيات الفاعلة في الجزء وبشكل رئيسي، اختلاف أو تغيير (رغباتها). إذ إن الأفعال يمكنها أن تتغير وتتبدل كثيراً في الجزء الواحد.

إن تغيير الجزء يرافقه تغيير في الحالة الداخلية للشخصيات (مزاجها)، بما يتناسب مع تقييم الظروف الجديدة أو الحدث وكذلك يرافقه تغيير في الإيقاع.

-تسمية الأجزاء: يجب ألاّ نبخل بالوقت في البحث عن تسمية لكل جزء. إذ إن عملية البحث في حدٍّ ذاتها في غاية الأهمية. إن هذه العملية تغذي الدّارسين إبداعياً . إنها تجبرهم على الانتباه الدقيق والتعمّق ودراسة كل الظروف.

إن تسمية الأجزاء، هي بمثابة كما يقولون (دفعة) باتجاه إعمال الخيال (الفانتازيا). أما التسمية بحدّ ذاتها فهي نتيجة الدخول في عمق وفحوى الجزء.

-كيف إذن تتم هذه التسمية؟

في البداية لا بد من فهم صلة هذا الجزء بمحور الفعل الأساسي أي (خط الفعل المتصل)، ثم تحديد فحوى الحدث الذي يجري على الخشبة، وتوضيح علاقة الشخصيات بهذا الحدث، وفي النهاية إيجاد تلك الجملة المختصرة والمعبِّرة بدقّة عن فكرة الجزء. أي تلك الجملة التي تحدِّد ما الذي يريد جميع المؤدّين إيصاله للجمهور من خلال هذا الجزء.

في المشهد التدريبي (ما العمل؟)، صادف أن عدد الأجزاء جاء بعدد المشاهد المكونة للعمل وكانت التسميات (١) مأزق-(٢) عدم الشرعية (عدم العدالة) (٣)الخروج والانفجار.

يقوم المخرج وبمساعدة المؤدّين داخل كل جزء بتحديد:

(١) المهمة المسرحية لكل شخصية.

(٢) الفكرة الأهم والأساسية في الجزء. أي في أي مكان تكون فكرة الجزء في أقصى سطوعٍ لها، وغالباً ما يصادفنا ضرورة التأكيد على جزء ما في المسرحية، كي تأتي فكرة العرض في النهاية بأدقِّ صورة لها.

وللقيام بهذه التأكيدات يجب على المؤدّين أن يحاولوا جاهدين البحث عن الأساليب الفنيّة المسرحية الأكثر براعة وهنا لا بد من إعمال المخيِّلة في خدمة هذا الهدف.

(٣) لا بد من البحث عن أشكال التوضُّع المسرحيّ على الخشبة (الميزانسينا) والذي يساعد على نقل الفكرة الأساسية للجزء. وبشكل عام فإن كل جزء يرافقه تغيير في هذا التوضع الحركي على الخشبة (فيما يخصّ التوضُّع المسرحي على الخشبة، انظر الصف الثالث صفحة ٢٢٩).

(٤) تحديد الإيقاع الأساسي للجزء (مزاجه) وتحديد سرعته (عن الإيقاع، انظر الجلسة السادسة للصف الأول)

(٥) بعد التقسيم إلى أجزاء يمكن الانتقال إلى البروفة والتدريب على هذه الأجزاء. وحتى هذا الوقت لا بد للدارسين من مناقشة وضع الخشبة والمداخل، المخارج،.. إلخ.

يتم بناء الديكور والمكان الذي سيتم فيه الفعل (مخطط المشهد، الديكور المفترض، الأثاث، الإكسوارات... إلخ). لا بد للمخرج ومع بداية التدريبات الأولى، أن يراقب ويتأكد وبالدرجة الأولى من التزام جميع ممثليه بالتقنية الداخلية (عناصر الانتباه الصحيحة،التبرير،المهام المسرحية،تقييم الأحداث، الحديث والحوار الحي،ما وراء النص). باختصار أن يراعي التزام الدّارسين بكل ما مرّوا به في الصف الأول.

(٦) يقوم المخرج بعد هذا بمساعدة الممثل بالعمل على خلق الشخصية وتزيينها بكل (الألوان) التي تناسب الدور وتناسب الفكرة. وهنا يجب حذف كل ماهو زائد وغير ضروري، وتثبيت ودعم كل ما يقرِّب الممثل من الشخصية. لا بد له من البحث عن مختلف التكيّفات التي تساعد على إبراز جوهر الشخصية وسماتها النمطية. أي تلك السمات والملامح التي تميزها

وتحدِّد بيئتها الاجتماعية. ويجب أثناء كلِّ إعادة، وبالتدريج "ضغط" المشهد أي أن تُحذف الحواريات الطويلة والزائدة، والتأكيد على الكلمات المناسبة للشخصية والتي تميِّزها عن غيرها. كذلك حّذف الفواصل غير المبررة... إلخ.. وباختصار يمكن وبالتدريج الانتقال إلى الشكل! إلا أنه من الضروري جداً ألا يُفَرضَ الشكل على الممثلين أبداً!! بل يجب أن يخلق وحده.

المرحلة الثالثة من العمل

عندما يتمّ العمل على الناحية الداخلية وبشكل دقيق، يمكن هنا الانتقال إلى الناحية الخارجية (الشكل). إن المرحلة الأخيرة للعمل تتمثل بـــ:١-العمل بشكل نهائي على النصّ٢-التوضّع على الخشبة٣-والعمل على ما ينصّ عليه القسم الخامس عشر في الصف الثالث (انتباه الجمهور والزمن). .في التدريبات الأخيرة يمكن للدّارسين اختيار الملابس المناسبة لشخصياتهم والمكياج المناسب.

هذه كانت المراحل الثلاثة لعمل الدّارسين المستقل على المشهد البسيط ذي القصة المكتملة. لا بد في كل مرحلة من هذه المراحل، أن نخصص بروفة كي تعرض أمام المدّرس الذي يوجِّه ويقوِّم مرحلة العمل القادمة. إن البروفات النهائية يجب عرضها أمام جميع الدّارسين. أما العروض فيمكن عرضها أمام جمهور حقيقيّ.

القسم الرابع عشر

العمل على الدور المسرحي
وبناء الشخصية

الجلسة التاسعة عشرة:

في القسم السابق كان الدارسون قد مروا على بناء المشهد الدرامي البسيط ذي القصة المكتملة، كذلك عملوا على أدوار بسيطة (مرتجلة الحوار) وتعرَّفوا على المفردات الأساسية لعمل المخرج. أما في القسم الختامي للصف الثاني، فيجب أن يتعلم الدارسون بشكل عملي منهج العمل على الدور المسرحي. وكذلك الخلق الكامل والنهائي للشخصية المسرحية . ولكن باعتمادهم هذه المرة على نص مسرحي جاهز (مسرحية).

إن ما يميِّز عمل الممثل على الدور المسرحي في نص جاهز وبشكل أساسي هو: ضرورة الالتزام بما يقتضيه العمل الأدبي (المسرحي)، وتجسيد الحياة التي افترضها المؤلف بشكل صادق ومبرَّر.

إذا كان الدّارسون في السابق قد اعتمدوا اعتماداً أساسياً على نتائج مخيلتهم ، فهنا لا بد لهم من ضرورة التعمّق في دراسة المسرحية، التعرف على المزايا الإبداعية للمؤلف،أن يصّورا لأنفسهم وبدقّة ذلك الواقع الذي وصفه المؤلّف في نصّه.

وباختصار لا بد لهم وقبل كل شيء من تحليل دقيق لعمل المؤلف. وبالتالي فإن مخيّلة الدارسين (الفانتازيا) يجب أن تكون هنا موجهة وبحزم بالاتجاه الذي تريده المسرحية. إن خطة العمل على الدور تعتبر خطةً لإيجاد هذا الاتجاه. ويجب أن تتدفق هذه الخطة من مخيّلة الممثل في بحثه عن منفذ إلى الشخصية المسرحية المتكاملة.

بما أن عمل الممثل على الشخصية يتم بشكل مستقل أي في البيت و كذلك بوجود المخرج في أثناء التدريب، فإننا سنراقب كلا الحالتين مقسمين العمل على المسرحية إلى مراحل مستقلة. وفي كل مرحلة سنراقب عمل الممثل مع المجموعة بقيادة المخرج ثم سنشير إلى عمله المستقل (في البيت) ولا بد لنا من العلم أن كلا الحالتين على علاقة متبادلة وطيدة فيما بينهما.

خطّة العمل على الدور المسرحيّ

المرحلة الأولى

عمل الممثل مع المخرج(*)

-التحليل الفنّي والفكريّ للنصّ المسرحيّ والأدوار المسرحيّة-

يبدأ الممثل بتغذية رصيده الإبداعي في عمله على الدور المسرحي، من اللحظة التي تنتهي فيها قراءة المسرحية ويتشكّل الانطباع الفطري الأول عنها. ثم يتابع ذلك أثناء سير العمل مع المجموعة وبقيادة المخرج. ويمكن للممثل في هذه المرحلة أن يعرف أي دور سيلعب. وهنا يقوم الممثل وبإشراف المخرج بالتعرُّف على السمات الفنيّة والفكريّة للمسرحية ككل، كي يقوم في المستقبل وأثناء عمله على دوره بالاعتماد على نتائج كلّ التحاليل التي قامت بها المجموعة، في تشكيل وبناء الدور كجزء من ذلك الكلّ.

إن العمل على النص وتحليله يجب أن يكون عملاً جماعياً. والأفضل أن يشارك فيه جميع المؤدّين وبشكل نشط محاولين الإجابة عن الأسئلة التالية:

(*) إننا نتناول هنا عمل المخرج فقط في تلك الأقسام المتصلة- وبشكل بديهي- بعمل الممثل على دوره. أما عن عمل المخرج فيمكن البحث في كتاب "عمل المخرج" طباعة ف-د-ن-1938. وللهروب من تكرار نقاط وبنود العمل على الدور فإننا وجهنا القارئ إلى المكان الذي أتى فيه ذكرها في كتابنا الحالي حيث شُرِحَتَ وبشكل تفصيلي.

أما عن الأسئلة التي تطرح في عمل الممثل على دوره، فهي كبيرة بحيث يمكن أن يخصَّص لها كتاب مستقل بذاته لذا فقد اقتصرنا هنا على تفنيد خطة العمل و خطواتها متطرقين فقط إلى العقد والنقاط الأكثر أهمية في هذا العمل.

(١) أيُّ مواضيعٍ تتناول المسرحية؟

(٢) من خلال أيِّ الشخصيات تتفتّق هذه المواضيع.

(٣) أيُّ المواضيع يمكن اعتباره (الأهّم).

للإجابة عن تلك الأسئلة يجب أولاً أن نوضح لأنفسنا، عن أي ظواهر حياتية تتحدث المسرحية. وعادة يمكننا تحديد عدة مواضيع كان قد تناولها المؤلف وبشكل نسبي فيما بينها. و قد لا يكون يسيراً لنا تحديد أي تلك المواضيع هو الأهم. في هذه الحالة من الأفضل أن نكتب على ورق كل المواضيع التي تناولتها المسرحية لنقوم فيما بعد بتحديد أي تلك المواضيع هو الذي يوحِّد ويربط المسرحية كلها. ولهذا لربما أسميناه (الموضوع الرئيسي) أو الموضوع القائد. فلنجرّب أن نكتب لنفسنا قائمة المواضيع التي تناولتها مسرحية (المجد) لـــ غوسييف: نلاحظ هنا أن كلّ شخصية (كل دور) تقريباً، تجسد موضوعاً مميزاً وتملك فكرةً مستقلة. فمثلاً شخصية (موتيلكوف) أثناء أدائه الخجول لواجبه ورغم علمه الكامل بخطورة الموقف، يتكشف من خلاله موضوع البطولة ومفهومها في زمننا هذا.

كذلك من خلال الهيئة الخارجية الاستعراضية لــ(ماياك)، يتكشف المفهوم الكاذب والخاطئ للبطولة. كذلك الإحساس بالواجب والحب للوطن مجسَّداً بحب امرأة لأولادها وشجاعتها كمواطنة وأمّ.

أما من خلال شخصيتيّ الممثل والبروفيسور، يتّضح موضوع المثقفين القدماء عامّة والمتقبلين لما هو جديد وعلاقتهم به.

القيادة الحزبية الحكيمة المربّية والموجِّهة للشباب ،يعكسها (أوتشيريت). أما ملامح ما هو قديم في الجيل الجديد مجسداً في الرومانسية الكاذبة وسرعة الإعجاب لدى شخصية (لينا). أما شخصية (نتاشا)، فتتحدث عن الطريق الفسيحة أمام الشباب الشيوعيّ القادر وبحرّية على إثبات ذاته في أي من مجالات العمل حتى في الأدوار الصغيرة للطليعيين.

-أي موضوع بين هذه المواضيع جميعها نستطيع القول إنَّه الموضوع الرئيسي؟! أي تلك المواضيع على علاقة بكل شخصيّات المسرحيّة سواء؟ وأيها يحمل فحوى المسرحية؟ ما الذي تتحدث عنه المسرحية بشكل رئيس؟ عن أداء الواجب أم الوطن أم البطولة؟ لماذا تعتبر مسألة تحديد الموضوع الرئيسي، غاية في الأهمية بالنسبة للمجموعة؟

من الضروري جداً بعد تحديد الموضوع الأساسي للمسرحية ،ألا ننساه بعد ذلك أو أن نضعه على الرف كما يقولون. وبالمناسبة فقد حدث وأثناء العمل أن قامت بعض المجموعات بعد تحليل عميق للمسرحية، وأثناء انتقالهم إلى البروفات، بإهمال الموضوع الأساسي، حتى أنهم نسوا تماماً لأي شيء قاموا بالتحليلات الأولى! فنتائج تلك التحليلات و الموضوع الأساسي، هو ما ستقوم المجموعة بالضرورة بنقلة وتجسيده على الخشبة. وبالتالي فإن تحديد الموضوع الأساسي يقتضي من المجموعة العمل وبدقة كي يبدو هذا الموضوع بالفعل (أساسياً). وأن يتم وأثناء العمل على العرض (التأكيد) على جميع الأماكن التي يمكن فيها إبراز هذا الموضوع بشكل جيد. وإلا فإن مواضيع ليست ذات أهمية، قد تبرز على حساب الموضوع الأساسي. فمثلاً في مسرحية (المجد) ،مشهد (نتاشا) مع ساعي البريد والذي يتحدث عن قصة حبهما، قد يتذكّرها الجمهور جيداً على الرغم من أنها ليست موضوعاً رئيسياً.

-إن تحديد الموضوع الأساسي ذو أهمية بالغة ونقطة هامة وأساسية في العمل على النص المسرحي. إذ أنها تحدد كل خطوات سير العمل بعدها، بدءً بتوزيع الأدوار (توزيع القوى).

إن تحديد الموضوع الأساسي كما سنرى، هو الذي يحدد (فكرة العرض). ومن الضروري التذكير هنا بالمحاولات الفاشلة من قبل المخرجين في جعل الموضوع الأقل أهمية في المسرحية، أساسياً. وهذا ما يسمى (ليّ

عنق النص) إن المواضيع غير المهمة في المسرحية، تقود المخرج إلى الفشل. إذ من غير المعقول أن نبرز على الخشبة موضوعاً أساسياً لكنه غير موجود في النص أو لربما كان ثانوياً في أهميته.

فمثلاً: ليس جميع المواضيع التي سبق ذكرها في مسرحية (المجد) يمكن اعتبارها مواضيع رئيسية.

فيما عدا الموضوع الذي سُمِّي سابقاً بالبطولة، ليس هناك أيّ موضوع يمكن اعتباره -في هذا النص- موضوعاً أساسياً.

أحياناً -ولكن ليس دائماً- يمكن أن يساعدنا عنوان المسرحية في تحديد الموضوع الأساسي. فمسرحية المجد عن المجد، ومسرحية (البرجوازيين الصغار) عن البرجوازيين الصغار... إلخ.

في مسرحية (برجوازية الصغار) لغوركي، نرى أن الموضوع الأساسي (يعلن عن نفسه). ولكن ومن أجل فهم دقيق وصحيح للمسرحية، لا يكفي أن نقول إن الموضوع الأساسي هو البرجوازية الصغيرة. يجب كذلك تحديد الواقع الاجتماعي والتاريخي المنعكس في تلك الحقبة. وبهذا يتحدَّد الموضوع الأساسي بشكل أعمق وأوضح. عندها نستطيع القول إنَّه في مسرحية (لبرجوازيون الصغار) لا يتضح فحوى البرجوازية فحسب، وإنما خط سير انهيارها وتحطُّمها على أقدام الثورة الزاحفة. بالإضافة إلى هذا يتضح هنا الفرق الداخلي الشاسع بين جيل الشباب وجيل الكبار، جيل البرجوازيّة: البذاءة، الأنانيّة الوصوليّة، المحدوديّة، وغياب حسِّ المبادرة الإيجابية والمثل العليا) كل هذا ينعكس في مسرحية مكسيم غوركي.

يقوم المخرج بعد تحديده للموضوع، بتوجيه السؤال التالي لممثليّه:

(٤)-بأي شكل أدبيٍّ عبَّر المؤلف عن الموضوع؟

ويدخل هنا (أ) تحديد النّوع المسرحي (تراجيديا-كوميديا-دراما... فودفيل...إلخ).

(ب) دراسة تطوّر خط الفعل (داخلي أم خارجي، حول أي شيء يدور الصّراع، هل المقدمّة واضحة؟ كذلك منعطفات المسرحية.)

(ج) تحليل دراسة لغة الشخصيات وخصوصيتها (مستواها الفكري والنفسي).

(د) إيضاح السمات الأساسية المميّزة للمسرحية والتي تريد المجموعة التعامل معها.

لا بدّ لنا من تحليل كل هذه العلامات الفنّية في المسرحية لنتمكن وبشكل أفضل من فهم (فكرة المسرحية) إذ أن تحديد النوع المسرحي (كوميديا ،تراجيديا..) يبين لنا موقف المؤلف وعلاقته مع هذه الحياة التي كتب عنها. (هل يريد السخرية منها أم العكس أن يشفق عليها).

كذلك فإن تحديد هذه العلاقات يصف لنا صبغة العرض (لون العرض). فمثلاً في عرض (البرجوازيين). إن شخصية العرض المستقبلية، تحددها خصوصية الإبداع الكتابي لدى غوركي. وكما نعلم فإن ما يميّز مسرحيات غوركي، أنّ فيها -وفي الدرجة الأولى- ليس فقاعةَ الشكل الخارجي للصراع والقصة المشوقة، بل صراع داخلي عميق. بالإضافة إلى الواقعية الحياتية وصدق الشخصيات. ويتجسد هذا الصراع الداخلي في المسرحية، في التناقض بين ما هو عليه المجتمع البشري الآن، وما يجب أن يكون عليه بالفعل.

ومن هنا يجب أن يكون العمل برمَّته موجَّهاً وبشكل فعليّ إلى كشف هذه الحياة الداخلية والعلاقات الداخلية السرّية المتبادلة بين الشخصيات. إن اللغة في مسرحيات غوركي على مستوى عالٍ من الأهمية. ذلك أن كل شخصية تنطق باللغة التي تميّزها وتميّز جوهرها، لا بل وتعكس مستواها الاجتماعي وانتماءها الفكري والطبقي. إن لغة غوركي لغة حياتيّة صادقة وفنيّة وفي ذات الوقت فلسفيّة عميقة.

٥)-<u>الفكرة الأساسية التي وضعها المؤلف في مسرحيته: </u> وهنا يجب على مجموعة المؤّدين أن يحاولوا الإجابة عن سؤال: "ما الذي يقوله المؤلف بخصوص هذه الحياة التي كتب عنها في نصّه؟".

ففي مسرحية (المجد) كان المؤلّف يقول للجمهور إنَّ الأبطال لا يُخْلَقون أبطالاً، بل إن أي إنسان كان بإمكانه أن يصبح بطلاً بأدائه لواجبه في العمل. أو من خلال كلمات (أوتشيريت): "المجد يأتينا أثناء العمل إذا كان العمل يستحقّ هذا المجد".

في (البرجوازيين الصغار) يحاول غوركي فضح البرجوازية وإيقاظ الكراهيّة تجاهها. ومن جهة أخرى هناك رغبة في إيقاظ وتأجيج مشاعر الحماس والإعجاب بالبشر اللذين يريدون تجديد العالم وتغييره إلى الأفضل، كي يستطيع الجميع الحياة بشكل جيد. (فكرة إنسانية اشتراكية).

٦)-<u>كشف وتحليل أفكار المسرحية </u>اعتماداً على الدراسة العميقة متعددة الجوانب لتلك الحياة الواقعية التي كُتِبَ عنها في المسرحية.

يصادفنا أحياناً مسرحيات وضَعَ فيها المؤلّفون أفكاراً تعكس حياةً حقيقية. فإذا كانت المجموعة لا تعرف أي معلومات عن هذه الحياة، فإنها لن تستطيع بالتالي إبراز أفكار النصّ.

بالإضافة إلى أن دراسة الحياة المقصودة في النص، ضرورية جداً للمخرج والممثلين على حدٍّ سواء. وذلك لإغناء رصيدهم الإبداعي. هذه الدراسة المعمّقة للواقع يمكن أن تتم بأشكال مختلفة: عن طريق (١) اختيار مشابهات لهذه الحياة في الأدب. (٢) عن طريق مشاهدة اللوحات-الصّور-زيارة المتاحف-حضور محاضرات وجلسات أو مقابلات مع شهود عيان... إلخ. وذلك حسب شخصية النص وإمكانيات المجموعة.

إن الوقت المخصّص لدراسة المواد المساعدة، مرتبط بخصوصيّة المسرحية والمحيط المعرفيّ لكل عنصر من عناصر المجموعة العاملة على

النص. وهناك شيء أكيد تماماً، هو أن المخرج والممثلين يجب أن يكونوا على معرفة عالية فيما يخص حياة المسرحية بل وبشكل أوسع مما هو عليه في النص. وفي هذا الوقت يمكن أن توزَّع الأدوار على الممثلين، حتى يعلم الممثل أي مادة عليه أن يتناول في دراسة شخصيته.

(٧) الفكرة القائدة للعرض: تستطيع المجموعة و على أساس من المعرفة الجيدة بالحياة التي تتحدث عنها المسرحية، تطوير وتوسيع وإكمال فكرة المؤلف. خاصة إذا كانت المسرحية قد كُتبت في الماضي البعيد، وموضوعها في يومنا هذا يمكن أن يكون ذا فائدةٍ وعمقٍ لربما أكثر من الوقت الذي كتبت فيه. فكرة العرض تعكس ما تريد المجموعة قوله للجمهور، عن تلك الحياة المجسدة في النص ،والتي تخدم موضوعاً محدّداً. وتستخدم المجموعة (العرض) كوسيلة لهذا القول.

"فكرة العرض: هي ما جُمِعَ الجمهور لأجله والتي لأجلها تقوم المجموعة بأداء العرض". ولكن هذا لا يعني أبداً أن نلقي جانباً بالفكرة الموضوعة من قبل المؤلف في نصّه، وأن نخترع فكرة أخرى تخصُّنا لا تملك أي صلة بفكرة المؤلف. إن هكذا محاولات لا تؤدّي إلى النجاح.

إن حق المجموعة فقط تطوير أو إضاءة الفكرة الأساسية الموضوعة سلفاً في النص لا أكثر. فمثلاً في مسرحية (البرجوازيون الصغار) بتطويرنا لفكرة المؤلف، لنا الحق ــ إلى حدٍّ ما ــ في تحديد وتدقيق الفكرة في ضوء أيامنا هذه (أي بعد أن وجدت المُثل العليا الحالية التي كان الكاتب يحلم بها مع بطلهِ (نيل). إن فكرة (البرجوازيين) يمكنها أن تكون بهذا الشكل: "نحن ندعو الجمهور لمقاومة رواسب ومخلفات الرأسمالية في وعي البشر. وخاصة البرجوازيين الصغار وما علق منها في العلاقات العائلية أو الأدب أو الفنّ... ندعو لمقاومة البذاءة والرجعية والأنانية الفردية. نريد أن نساعد (بعرضنا هذا) على تمهيد الطريق للإنسان الاشتراكي الجديد وكما نرى بالمقارنة بين

فكرة النص وفكرة العرض يظهر هنا تحديث ومعاصرة لفكرة النص وليسَ تغيراً لها بأي حال من الأحوال.

(٨) فكرة الدّور: يقوم المخرج بعد هذا ومع المجموعة ،بتحديد السِّمة الشخصية المميِّزة لكل دور. ولكن على هيئة ملامح (عامّة) أملاً في تطويرها.

وبشكل آخر تحديد (فكرة الدور الأساسية) . وبداية تقوم المجموعة بتحديد ما تعكسه الشخصية من مواضيع وما تصعِّده من أفكار. وها هو مثال للعمل على الشخصيات في مسرحية (البرجوازيون الصغار):

-(نيل): من خلال هذه الشخصية تُعرَض بداية فاعلة، إرادة واعية ووقوف في مواجهة الغباء البرجوازي ورجعيته. يحاول (نيل) أن يُفلت من مستنقع البرجوازية لبناء حياته المستقلّة رابطاً إياها بحبّه لحبيبته محاولاً معها متابعة الصراع.

-(بوليا): تجسِّد يقظة الوعي الذاتي للفضائل الإنسانية، إن الطبيعة الصادقة لــ(نيل) تعطي ثمارها إذا كان لــ(بوليا) أرضيّة إنسانيّة خصبة.

-(تسفيتايفا): كذلك كسابقيها الاثنين. ترمز إلى مجموعة الناس الجدد. إن خط فعلها المتصل هو الصراع من أجل حياة أفضل ضد البرجوازية. (شيشكين) أيضاً كما (تسفيتايفا).

-(بيسميونوف): برجوازي عجوز على حافة قبره، تراجيديا ما تبقى لهذا الرجل من حياة. يعاني الغربة في عائلته وفي محيطه ككل. يحاول جاهداًلَمَّ شمل الأسرة وتمكينها والحفاظ عليها ضمن المنظومات والعادات البرجوازية القديمة.

- (أكولينا إيفانوفنا): محدودة الأفق تذكرنا بالدَّجاجة التي فقَّست بدل الصيصان فِراخ بطّ ودُهشت لرغبتهم في السباحة! تريد دائماً أن يمرَّ كل شيء بسلام كي تحافظ على النظام في بيتها.

-(بيوتر): يجسِّد لنا نمط المثقَّف ذي الجسد الرخو، القادر فقط على النَّقد والتعليق والعاجز عن الفعل إنه يعكس نموذج البرجوازي الليبرالي الجديد.

-(تاتيانا): تشبه (بيوتر) إلى حدٍّ كبير لكنها أضعف إرادة وأكثر جبناً. تهرب من الحياة التي تبدو مملة وجافة، تبحث عن ملاذ تهرب إليه من هذه الحياة.

-(لينا): متفائلة بالحياة ،مليئة بالانطلاق والاستعداد وحب الحياة، إنسان يعيش دون هموم، حياةً لا تعب فيها تريد أن ترى السعادة في الجميع كي تحيى معهم بسعادة.

-(تيتريف): إنه القدرة على البقاء دون أن يطرأ عليه أي تغيير. يمتلك حكمة حياتيةً قاسية.

-(ستيابنيدا): لها نفسية عَبْد.

-(امرأة عابرة): تعكس أخلاق البيت البرجوازي، تحاول معرفة كل شيء كي تستطيع بعد ذلك المفاخرة بمعرفته.

-(الطبيب): علاقة وظيفيّة لا مبالية بالبشر.

بتحديد أفكار العرض، وبتحديد فكرة كلّ دور على حِده، تنتهي مرحلة عمل المجموعة مع المخرج.

العمل المستقل للممثل في المرحلة الأولى

أثناء عمليات التحليل للأفكار الفنيّة في المسرحية، يقوم الممثل وبشكل مستقل، بسلسلة من الأعمال التحضيرية.

(٩) نَسخ الدّور (دفتر الدّور): بعد توزيع الأدوار يحصل الممثل على نسخة من نصِّ المسرحية كي ينقل عنها دوره. ثم يقوم بمجموعة كتابات (سيأتي ذكرها):

إن نسخ الدور يفيد الممثل في سرعة معرفته للدور إنه يجعل الدور كما يقولون أقرب إليه وأكثر حميميّة. ويكتب الدور على الصفحة اليمينية من الدفتر وتترك الصفحة اليسارية فارغة إلى أن تمتلئ خلال العمل القادم بمختلف الإشارات والملاحظات وفي المحصلة يكون هناك تركيبة ملخصة لمجمل العمل على الدور. أما الآن فسنقوم بتقسيم الصفحة اليسارية إلى ثلاثة أقسام: العمود الأول (المهام)-العمود الثاني (ما وراء النص)-العمود الثالث (ملاحظات المخرج). ويقسم عمود المهام بدوره إلى عمودين:

-ماذا أعمل الآن؟

-لأي شيء؟ (ماذا أريد؟).

نعرض لكم الآن مثالاً عن نسخ الدور وتحضيره:

في الأعلى من اليسار يكتب اسم عائلة المؤدّي ،وفي الوسط والأعلى عنوان المسرحية،ثم أسفله في سطر آخر عدد الفصول واسم المؤلّف، وفي المركز والوسط وبأحرف كبيرة يكتب اسم الدور (اسم الشخصية). أما في الصفحة التالية في الأعلى فيوضع ترتيب الفصول وعناوينها وترتيب المشاهد التي يبدأ فيها هذا الدور. بعد هذا يكتب الجملة التي عندها سيكون دخول هذه الشخصية إلى المشهد، كذلك يكتب الجملة التي تبدأ عندها الشخصية بالحديث أو الفعل. أما جُمل الشريك في المشهد فيفضَّل كتابة آخر جملة (كاملة) قالها.

ويجب ألاّ نختصر الجملة الأخيرة للشريك بكلمة أو اثنتين كما يفعلون عادةً. ويجب تحديد كلمات الشريك بخط تحتها حتى لا تختلط بكلمات الدور. ولا داعي لكتابة الاسم أمام الجمل التي تقولها الشخصية، يكفي أن نرسم خطاً صغيراً (-) كي تَسهُل علينا رؤية الحوار بسرعة أثناء القراءة، أما إرشادات المؤلف فيفضّل وضعها بين قوسين وتحتها خط مموج. وفي نهاية الدفتر يجب أن تترك من ١٠-١٥ صفحة فارغة لنكتب فيها نتائج التحليلات والدراسة.

ويمكننا بعد هذا كلِّه أن نقوم بتشكيل الدّور وتفسير الكلمات الصعبة فيه، والتأكيد على الحالات النحويِّة والأعرابيِّة (المترجم).

كذلك يمكن استخدام إشارات دلالية خاصّة. فلحظات الصَّمت مثلاً يمكن الإشارة إليها بـــ عصفور يرسم في مكان بداية الصَّمت.

يمكن فصل كل جزء في الدور عن الجزء الآخر بخط متصل أفقي يفصل الجزأين وعلى هذا الخط يمكن كتابة (عنوان الجزء).

إن كتابة ما وراء النص هو الأكثر حميميّة. و لربما يكتب الممثل في هذا العمود كلمات لا يفهمها غيره. كذلك يمكن أن يكتب كلمات: هي لاحقات أو ما بين الكلمات مثل: (همممم، ها، آخ منك ــ تفوه. ياحسرة ــ ياريت لو).

ربما كانت هذه الكلمات لا تعني شيئاً لشخص غريب عن المجموعة، لكنها في غاية الأهمية بالنسبة للشخص الذي يعمل على دوره. إذ إنَّ هذه الكتابات تذكِّره بالعلاقة التي تم اكتشافها أثناء البروفات ،كذلك المزاج الخاص والحالة النفسية.

أما في عمود (الملاحظات)، فتكتب هناك إشارات وملاحظات تتعلق بنقاط محددة في الدور. تلك الملاحظات التي تلقاها الممثل أثناء العمل مع المخرج (ملاحظات ونصائح ومقارنات مختلفة... إلخ) يثبِّتها الممثل في دفتره كي يعمل عليها في البيت .

-(١٠) يجب فهم معاني جميع الكلمات الصعبة (غير المفهومة) ودلالاتها وطريقة لفظها.

أثناء نسخ الدور تصادفنا أحياناً كلمات غير مفهومة المعنى: تعابير اختصاصية، كلمات لها علاقة بأماكن، أو قوميات أخرى، تعابير وكلمات أجنبية... إلخ. يجب ألاّ يكون في الدور أي كلمة أو عبارة أو حرف غير مفهوم المعنى. لذا فمن واجب الممثل وبالدرجة الأولى أن يوضِّح لنفسه مفهوم

ومعنى كل كلمة والطريقة الصحيحة للفظها. وبإمكانهِ بدايةً أن يضع نجمة(*) بجانب الكلمة كي يتم السؤال عنها فيما بعد.

-(١١) أن أكتب "أنا عن نفسي والآخرون عنّي".

يجب أن يستغل الممثل وجود النص بين يديه ليجمع أكبر قدر من الفائدة التي تساعده في المستقبل في عمله على الشخصية. إن التحضيرات الأولية للعمل على الدّور المسرحي تعتبر ذات أهمية كبيرة جداً. ولكنها يجب أن تُستَخْلَصَ من المسرحيّة (النصّ). لهذا و في نهاية دفتر الدّور لا بد من ترك مجال لنسخ كل ما له علاقة بتفاصيل تمسّ سمات الشخصية ومميزاتها. وهنا يدخل:

(١) توجيهات وتوضيحات المؤلّف، مع إشارات عن الصفات الداخلية والخارجية للشخصيّة.

(٢) كل ما يقولونه عن هذه الشخصية وعلى امتداد المسرحية. فمثلاً في مسرحية (الزواج) لغوغول: يقولون عن شخصية (يبيتشنتس) هكذا: "آه كم هو سمين!!" و "آه يقولون إنه كالمدخنة!"، "سيضربنا!".

(٣) كل ما تقوله الشخصيّة عن نفسها: لنأخذ مثلاً (يبيتشنتس) ذاته يقول عن نفسه "أنا إنسان مسؤول، ليس لدي وقت" و "لو كان هناك مناسبات إضافية لكان هذا جيداً".. إلخ.

إذا لم نبدأ التحليل والدراسة بجمع الصفات الأساسية والمزايا والملامح الخاصة بالشخصية (والأسوأ من هذا أن نهملها تماماً)، فإننا سنقع-لا محالة- في مأزق حقيقي. فالشخصية المبنيّة من قبل الممثل دون الرجوع إلى هذه المؤشرات، ستظهر مناقضة ليس لأفكار المؤلف فحسب وإنما ستكون عصيّة على الفهم من قبل الجمهور أيضاً.

فقد يسمع الجمهور وعلى لسان شخصية أخرى، وصفاً لسمات وصفات شخصية ما، ثم يفاجأ بعدم وجود هذه الصفات في تلك الشخصية. أي أنهم سيشاهدون شخصية مختلفة. مما سيخلق تناقضاً غير مرغوب فيه.

بعد عملية النسخ وكتابة كل ما قالوه عن الشخصية في النص، يقوم الممثل بإخضاع هذه الأقوال إلى التحليل فقد تقول الشخصيات الأخرى (أحياناً) وصفاً غير صحيح-حاسدين أو كارهين-عندها من البديهي ألا تدخل هذه الصفات في قائمة الصفات الخاصة بالشخصية، لكنها تساعد على فهم العلاقات المتبادلة لهذه الشخصية مع الشخصيات الأخرى في المسرحية.

باختصار إن كتابة "أنا عن نفسي وهُمّ عنّي" دون شك هي شعاع الضوء الذي يكشف لنا الكثير الذي نحتاجه في بداية العمل على الشخصية.

(١٢) قائمة المواد المساعدة: أثناء عمل الممثل مع المجموعة على دراسة الواقع المفترض في المسرحية (النص)، يتراكم لدى الممثل مجموعة من الوسائل والمواد المساعدة: أسماء كتب ومراجع، لوحات، أسماء أشخاص يمكن وضعهم تحت المراقبة،ملاحظات، أماكن للمراقبة والملاحظة.. إلخ.

وهنا يمكن للممثل بعد القيام بالمراقبة والدراسة والتحليل والتجوال، أن يسجِّل نتائج كلِّ هذا في دفتر الدّور ثم يقوم بتقييم ما حصل عليه في نهاية الدفتر إلى جانب التحليل النهائي للمسرحية مع المخرج.

ويسجل تحديداً:

(١٣) موضوع المسرحية-وموضوع الدور.

(١٤) فكرة المسرحية-فكرة العرض-فكرة الدور.

وهنا تنتهي المرحلة الأولى للعمل على تجميع المخزون اللازم للعمل.

المرحلة الثانية

عمل الممثل مع المخرج(*)

-الجلسة العشرون:

التحليل المسرحيّ للنصّ

(١٥)خط الفعل المحوري (المتصل) وممارسات خط الفعل:

أن نحدِّد خطّ الفعل المحوريّ للمسرحيّة، هذا يعني أن نوضّح لأنفسنا ما الذي تريده مجموعة الشخصيات على امتداد المسرحية كاملة.

أما المحور (الممانع) لخط الفعل المتصل، فهو اكتشاف القوى المتصارعة وتمييز الشيء الذي يقود الصراع وبذلك يتحدد لدينا مجموعة الأشخاص التي تجابه وتعارض المجموعة التي تقوم بالفعل.

ففي مسرحية (البرجوازيين الصغار) على سبيل المثال:

إن السعي الأساسي للمجموعة التي تقود الفعل، هو الصراع من أجل حياة أفضل ضدّ البرجوازية والرجعية والتخلف والأنانية.

بتحديدنا لخط الفعل المتّصل في المسرحية نكون وبشكل عمليّ قد أكّدنا على فكرة العرض التي تمَّ تحديدها سابقاً.

إن القوى الممانعة لخط الفعل المتصل تعتبر هنا (أي في مسرحية البرجوازيين الصغار): السعي الواعي للبقاء وتمكين البرجوازية ونظامها ويجسدها (بيسيميونوف)، الفردية وأنانية البشر الذين يعتبرون أنفسهم نخبة متميزة، لكنهم في الواقع بلا إرادة ولا فعالية (بيوتر - تاتيانا وآخرون). وفي المحصلة فإن المحور الممانع لخط الفعل والقوى الممثلة له هنا هو (الرأسمالية الروسية).

(*) إن عمل المخرج يُذكَر هنافي تركيبة العرض، أما التفاصيل فهي في كتاب (ك ميرونوف"عمل المخرج").

في العمل على تحديد خط الفعل المتصل والخط الممانع له، يجب أن يشارك جميع عناصر المجموعة. فمن السيئ جداً أن يقوم المخرج ببساطة بالإعلان عن خط الفعل دون مشاركة الجميع في التوصل إليه.

وكما هو الحال في كشف خط الفعل الأساسي المتصل، يمكننا الكشف عن خط الفعل المتصل (للدور) فأثناء سير العمل والتحليل المسرحي يتكشَّف لنا هذا الخط أيضاً وبشكل بديهي. إن الكشف عن خط الفعل المحوري سيغذي دون شك الممثلين في عملهم على أدوارهم.

(١٦)خط الفعل المتصل للدور: إذا كان تحديد خطّ الفعل المتصل للدور صعباً، يمكننا أن نتخطىّ هذا وذلك بإتباع هذا الأسلوب:

يجب أن نحدِّد لأنفسنا (مخطط أفعال ورغبات) هذه الشخصية على امتداد الدور. أي أن نجيب بالتالي عن سؤال "ما الذي أفعله أنا (الشخصية) الآن وفي هذه اللحظة وما الذي أريده؟".

ثم نبدأ بالتخطيط للإجابة عن السؤال: "ما الذي أفعله أنا (الشخصية) بشكل رئيسي في المسرحية، وما الذي أريد بلوغه فيها؟" إن الإجابة عن هذا كله سيشكل خط فعل الدور.

(١٧)تقسيم المسرحية إلى أقسام: إن الحدود الفاصلة بين قسمين من أقسام المسرحية تعتبر بالضرورة (حدثاً هاماً) يحوِّل ويقلب كامل سير خط الفعل في المسرحية باتجاه آخر.

هذا التقسيم ضروري جداً كي يعرف الدارسون (الممثلون) اللحظات التحولية في المسرحية، كي يتمكنوا بعد هذا وبدقّة من نقل معنى وفحوى كل قسم إلى الجمهور. كذلك يساعدهم هذا التقسيم على إيجاد اللون والصبغة المميِّزة لكل قسم، إيقاعه، سرعته... إلخ.

إن تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد (من قبل المؤلّف) نادراً ما يترافق مع اللحظات التحولية (حدود الأقسام). كذلك فإن تحديد هذه اللحظات

يتطلب من المجموعة جهداً وانتباهاً إبداعياً عالياً. إن إيجاد الحلول المسرحية لتلك اللحظات التحوليّة يعطي الديناميكية للعرض، ويساعد على توجيه انتباه وتفكير الجمهور بالاتجاه المطلوب.

إن عدد الأقسام يتراوح في المسرحية عادة ما بين الثلاثة وحتى الخمسة أقسام فمثلاً مسرحية (المجد):

- **القسم الأول**: من البداية (بداية المسرحية) حتى إعلان الراديو عن حدوث كارثة. إن صبغة هذا القسم هي الفرح والخفة والسعادة.

-**القسم الثاني**: من لحظة العلم بالكارثة، وحتى إيجاد الحل من قبل (أوتشيرت) وذلك بإرسال أحدهم (في المشهد الثاني). يجب هنا أن ينشأ لدى الجمهور سؤال "من الذي سيذهب؟... لا بد انه (ماياك).

- **القسم الثالث**: من لحظة إيجاد الحل وإرسال (موتيلكوف) وحتى لحظة وصول خبر أن موتيلكوف قد فجَّر الجرف الثلجي لكنه يموت الآن من شدة جراحهِ. يجب أن يقلق الجمهور هنا حول النهاية التي ستؤول إليها حياة (موتيلكوف)

- **القسم الرابع**: من ذلك الخبر حتى المشهد السابع، حيث يتّضح أن (موتيلكوف) يتعافى لكنه على خلاف مع (لينا).

- **القسم الخامس**: من نهاية المشهد السابع وحتى نهاية المسرحية يجب هنا أن يشغل اهتمام الجمهور سؤال:

"كيف سيتمّ الصلح بين (موتيلكوف) و (لينا) وبشكل عام سينتهي الصراع في المسرحية؟"

ولا بد من تسمية كل قسم من الأقسام. تلك التسمية التي بالضرورة تصف فحوى القسم بدقّة. كذلك أن نحدِّد اللحظة الأهمّ في نقل فكرة العرض (إيديولوجية التأكيد على الفكرة).

(١٨) تقسيم مسرحية إلى أجزاء :(أنظر القسم الثامن عشر-الجلسة الثامنة عشرة ثاني مراحل العمل على الجزء حتى القسم الخامس).

(١٩) تحليل الأجزاء: في كل جزء من الأجزاء نقوم بالتحليل التالي:

(أ) نحدد معنى الجزء أي ما الذي يجب أن يعرفه الجمهور بمشاهدته لهذا الجزء.

(ب) نعطي لهذا الجزء اسماً (عنواناً) والذي يعكس محتواه. أي ما يجب أن يلعبه الممثلون جميعاً لإيصال المعنى من هذا الجزء.

(ج) يتم تحديد المهام المسرحية لكل ممثل مشارك في هذا الجزء."ما الذي أفعله أنا (الشخصية) ولأي شيء؟"

(د) يتم تحليل الظروف المفترضة (١)المكان (أين تتم الأحداث؟.. في أيّ بلد؟ في بيت من؟... إلخ".

(٢) الزمان: (متى؟ في أي عصر؟ في أي فصل من السنة؟ في أي وقت من النهار؟...إلخ)

(هـ) توضيح أحداث اليوم كاملةً: أي ما الذي فعلته الشخصية طوال اليوم ومتى تمّ الحدث؟ وما الذي تريد الشخصية فعله ومتى؟.

فإذا أتت الشخصية إلى المشهد لا بد أن نعرف من أين أتت وما الذي فعلته قبل هذا وما الذي ستفعله في هذا المشهد.

وهنا من الضروري أن نذِّكر الممثلين بمفهوم الظروف المفترضة والظروف الملحقة، وأهمية أن كل شيء على الخشبة يجب أن يكون مبرراً (انظر إلى الصف الأول القسم الثالث "التبرير الإبداعي والخيال").

إن الكشف الدقيق للظروف المفترضة من قبل المؤلف وإضافة الظروف الملحقة من قبل الممثل يعتبر أساساً للمرحلة القادمة من عمل الممثل على دوره. كذلك يعتبر أساساً للدخول في الشخصية المسرحية وأساساً

للصّدق وحقيقة الحياة المفترضة في النص. ويعتبر منطلقاً لكل الأعمال المبذولة على العرض المسرحي.

العمل المستقل للممثل

المرحلة الثانية

على الممثل بالإضافة إلى ما كتبه في دفتر الدور وإلى عمله مع المخرج، أن يقوم وبشكل مستقل ولوحده بالعمل على بناء شخصيته. فلنحاول وقبل الدخول في وصف هذا النوع من العمل، أن نوضِّح مفهوم (الشخصية المسرحية) بشكل عام. وكي يتثنى لنا هذا،علينا أن نرتِّب محصّله ماعرفناه عن (الشخصية المسرحية) في الأقسام السابقة.

- ما هي الشخصية المسرحية؟

الشخصية المسرحية: هي العلاقات ما فوق المركّبة للشخص الفاعل على المسرح مع العالم المحيط به . والمُنَّتجَة ضمن شروط محددة لوجودهِ الاجتماعي، مؤسَّسَةً على البناء البيولوجي والسمات الخاصة المميِّزة لهذا الشخص. ومن أجل التحديد الكامل لهذا المفهوم لا بد لنا من إضافة أن علاقة (الممثل-الإنسان) بالشخصية التي يلعبها، تُضفي صبغتها الخاصة على وضوح مفهوم الشخصية.

الآن وقد أصبح مفهوم العلاقات المركّبة واضحاً، يمكننا أن نبحث ما هي العوامل المؤثرة على نشوء العلاقات المختلفة للإنسان مع محيطه.

إن سمة هذه العلاقات يحددها الانتماء الطبقي الاجتماعي،أما الوجود فيحدده الوعي. إن البيئة الاجتماعية التي ينمو و يتربى فيها الإنسان تطبع بطابعها، نظرته وعلاقته بمختلف القضايا والحقائق والأحداث. كذلك فإن الانتماء الطبقيّ والوضع المعيشيّ والظروف العائلية ،تؤثر بدورها على تشكيل ونمو شخصيته.

إن جميع علاقات الإنسان مع محيطه تأتي مشروطة بوضعٍ اجتماعي محدّد. بالإضافةِ إلى هذا فإن الصفات والعوامل البيولوجية للإنسان، تؤثر كذلك على شخصيته: الجنس ــ العمرــ الصفات الفيزيائية لجسده (وما أخذه بالوراثة...إلخ. ونحن نعلم مثلاً أنه بتغيُّر العمر تتغير كذلك الشخصية وعلاقتها مع العالم المحيط. إلا أنه من الضروري أن نتذكر أن العوامل الاجتماعية هي التي تلعب الدور الرئيسي في تشكل وبناء شخصية الإنسان وليس صفاته البيولوجية.

عندما نقول إنَّ الهدف من عمل الممثل هنا هو بناء وخلق الشخصية المسرحية، هذا لا يعني بالضرورة أن عليه دراسةُ أحدٍ من العامة ثم محاولة تجسيده على الخشبة. أبداً! بل يجب أن تكون هذه الشخصيّة وبالدرجة الأولى (فنيّة)، وأن تكون حيّة وصادقة ومبررة . كذلك يجب أن تكون (نمطيّة)، وقد تحدثنا عن النمطيّة بالشكل الكافي في القسم السابق. ولا بد أن نذكر أننا نحصل على الشخصية النمطيّة المسرحيّة، فقط حين تجمع هذه الشخصية ملامح وصفات تخصّ العديد من البشر.

والآن بانتقالنا لعرض خطة عمل الممثل على الدور، لا بد أن نذكِّر الدارسين أنَّ عرض جزء من المسرحية بشكل صادق ومبرر وحياتي، مع كامل شخصياته وعلاقاتهم المختلفة، يتحقق فقط حين نكون على معرفة واسعة بحياة هؤلاء البشر الفاعلين على الخشبة. عندها سيتمكن الجمهور أثناء مشاهدته لهذا الجزء من الحياة، أن يرسم في مخيلته تصوراً كاملاً عن حياة كل شخصية من الشخصيات. فجوهر الشخصية التي يلعبها الممثل يجب أن يظهر للجمهور وكأنه (أي الجمهور) يتعرف على شخص جديد. أي سيتعرف الجمهور المراقب للعرض المسرحي على سلسلة من الشخصيات الجديدة، حيث أن كل شخصية تقدِّم لنا ذاتاً خاصةً متكاملة وموحدة ومتماسكة لا تتكرر

(بالطبع الحديث هنا يدور عن أداء الممثلين المحترفين). هذا التعارف يجب أن يكون مألوفاً ورشيقاً، وفي فترة قصيرة.

في الحياة نستطيع القول عن أحدهم إنَّنا نعرفه جيداً إذا استطعنا معرفة الكثير من التفاصيل عن حياته. وفي المسرح يستطيع الجمهور معرفة كل شيء عن الشخصية عن طريق الممثل.

وهل يستطيع الممثل بالمقابل أن يجسِّد على الخشبة شخصاً ما، دون أن يكون لديه تصوّراً واضحاً عن حياته؟! بالتأكيد: لا. لهذا فإن العمل على الدّور ينبغي أن يبدأ وقبل كل شيء باكتشافٍ فاحصٍ ودقيق من قبل الممثل لحياة الشخصية التي سيلعبها.

دع الممثل يصوِّر لنفسه أنه قد أصبح هو تلك الشخصية التي يلعبها، وليقم بعد هذا بالحديث عن نفسه والإجابة عن قائمة الأسئلة التالية:

(٢٠) قائمة الأسئلة حول الشخصية: تاريخ حياة الشخصيّة (ماضي الشخصيّة)

المميّزات الاجتماعية

(أ) انتماؤها الطبقي: (من التجار، العائلات المالكة، الفلاحين، العمال، الأثرياء الحرفيين إلخ).

(ب) علاقة الشخصية في الماضي مع المحيط الاجتماعي (مثلاً: كيف كانت علاقة هذه الشخصية في الماضي مع التغييرات الاجتماعية الحياتية، مع الحكومة والسلطة، مع الأحزاب السياسية التي ربما انتمت لها أو ناصرتها الشخصية، اهتماماتها، عن أي فئة أو طبقة كانت تدافع في الماضي، بإدراك واع أو دون وعي.

(ج) القومية: (روسي، ألماني، فرنسي... إلخ).

(د) أين وُلدت الشخصية (الدولة، المدينة، البلدة... إلخ).

(هــ) أين عاشت الشخصية وتربَّت ونمت (في أي بيئة تكوّنت وتركّبت سماتها وصفاتها الذاتية).

(و) الحالة المادية (الوضع المادي): (غني، فقير،... إلخ) وما هي منابع دخلها في الماضي.

(ز) أين عملت الشخصية وتحت أي صفة أو مرتبة. (ما هو اختصاصها).

(خ) مستواها الثقافي آنذاك وتطورها.

(ط) ما النفع الذي حصدته الشخصية من حياتها الماضية.

(ي) الموروثات البيولوجية والفيزيائية التي أخذتها الشخصية من الأهل (تشوهات، مزايا عقلية، أمراض، البناء الجسدي... إلخ).

وهنا يدور الحديث عن مجموعة الصفات الخارجية التي ليس لها علاقة بالصفات الداخلية، بل على العكس هي التي تؤثر على الصفات والحياة الداخلية للشخصية (انظر القسم الثاني عشر في نهاية الجلسة الخامسة عشرة "مجموعتان من الصفات الخارجية".).

حاضر الشخصيّة (حياة الشخصيّة على الخشبة)

المميزات الاجتماعية

(ك) انتماؤها الطبقي: ما التغييرات التي طرأت على انتمائها الطبقي، مثلاً أن تنتقل من منصب محاسب مالي إلى تاجر أو من الفقراء إلى الأغنياء أو من مالك صَغير إلى كبير المُلاك أو العكس.

(ل) العلاقات الاجتماعية للشخصية بالواقع المحيط. وهنا تتكشف تلك التغييرات التي طرأت على ماضيها واختلاف وجهات نظرها حتى هذه اللحظة. تتضح كذلك علاقة الشخصية مع الأحداث والظواهر المسرحيّة و بذلك تتحدد الاتجاهات التي تجسدها الشخصية في الوقت الحاضر.

بناء شروط حياة الشخصية (في الحاضر)

(م) العمر.

(ن) أين تعمل الشخصية وما الذي تقوم به من أعمال مهنيّة.

(ص) الوضع المادي للشخصية ومواردها المالي.

(ع) بماذا تفيد حياة هذه الشخصية المجتمع؟ وعلاقتها بالعمل.

(ف) البنية الاجتماعية المحيطة: تعداد العائلة، أماكن تواجدها، أين تقضي أوقاتها الاجتماعية... إلخ.

إلى أي نمط فيزيائيّ-نفسيّ تنتمي الشخصية؟

(ض) الصفات الفيزيائية التي يحملها وجه الشخصية (الجلسة الخامسة عشرة القسم الحادي عشر.)

(ق) المزايا العقليّة (القدرات الذهنيّة) للشخصية: (ذكاء، غباء، موهبة، ضيق الأفق، الحُمق،... إلخ).

(ر) الحماس والطاقة الداخلية للشخصية: قابليّة استسلام الشخصية لظرف أو عامل ما، ومستوى نشاط الشخصية أثناء أدائها لمهمة ما. (الحميّة، الخمول، الهدوء، الانفجارية،... إلخ).

إن مستوى الحماس والنشاط يتحدد بالنظر إلى سرعة وقوة ردود أفعال الشخصية على المؤثرات المحيطة. ومن هنا يتكون لدينا أربع أنواع لهذا الحماس:

١- نشيط إيجابي: ذو ردود أفعال سريعة وقوية.

٢- نشيط سلبي: ذو ردود أفعال سريعة لكنها ضعيفة.

٣- حسّاس إيجابي: ذو ردود أفعال بطيئة لكنها قوية.

٤- حسّاس سلبي: ذو ردود أفعال بطيئة وضعيفة.

(ش) تحديد الشخصية: ملامحها الأساسية، ميولها، أهدافها، عاداتها (انظر القسم الحادي عشر أمثلة 392 -492).

إن هذه المجموعة من الأسئلة التي نقترحها ،يجب على الممثل أن يحاول الإجابة عليها إذا كان يرغب في معرفة الشخصية. وليس هناك ضرورة أن يقدّم الإجابة مكتوبة. يكفي أن يفكّر بشكل جيّد بالشخصية ويجيب بشكل ذهنيّ . كذلك فإننا لا نستطيع أن نجبر الممثل وخياله أن يتّجها بتسلسل تلك الأسئلة إذ إن هذا سيكون شكلياً ولا ضرورة له.

إن مهمة هذه الأسئلة أن تعطينا منهجاً للدراسة. كذلك أن تدلّنا وفي أي اتجاه يمكننا إعمال خيالنا أثناء العمل على الدور بشكل مستقل (في البيت).

- من أي المنابع يمكن للممثل أن يستقي أجوبة عن تلك الأسئلة؟

(١) التحليل الأوليّ للمسرحيّة(النصّ) والذي قامت به المجموعة بقيادة المخرج.

(٢) الدّور.

(٣) ما كتبه الممثل "أنا عن نفسي والآخرون عني" (انظر الصفحة ٢٦٢).

(٤) الاعتماد على الدراسات الأدبية والاقتصادية والتاريخية في دراسة الواقع.

(٥) الذكريات الخاصّة من حياة الممثل.

(٦) الاعتماد على المراقبة والملاحظة المقصودة للمحيط. وأخيراً وهو الأهم والأغلى ثمناً:

(٧) إعمال المخيّلة (الفانتازيا).

أما عن كيفية إعمال هذه المخيلة، فقد جاء في القسم الثالث من الصف الأول "التبرير الإبداعي والخيال" شرحاً مفصلاً ووافياً. وهنا يكفينا أن نذكّر أن أهم ما يمكن أن يُشغل الممثل خيالهُ به هو:

خلق كل التفاصيل الممكنة، الصغيرة والدقائق الخاصة بالشخصية. وألاّ يكون عمله هو تثبيتٌ جاف وحرفيّ لما جاء من إرشادات كتبها المؤلف حولها.

ومن المرعب أن يقوم الممثل وبشكل طوعيّ بالعمل على الشخصية وفقاً لهذه الأسئلة وفقط! وأن يبدأ وبشكل شكليّ (مجرَّد الإجابة عن الأسئلة) دون أن يرسم لنفسه في ذات الوقت ما الذي تفكِّر فيه الشخصية في هذه اللحظة أو تلك.

إن هذه الأسئلة وُجِدت فقط كمحرِّض ودافع لإعمال المخيلة (الفانتازيا). إذ ليس المهم من أي سؤال نبدأ. بل الأهم في النهاية أن يتحرّض خيال الممثل للعمل وأن يعمل إبداعياً وفنيّاً. فمن المعيب مثلاً أن يجيب الممثل عن سؤال "المستوى الثقافي" بـــ: متوسط.

ليس هذا هو المطلوب. والأدقّ أن نقول ليس هذا فقط. فمثلاً فيما يتعلق بسؤال المستوى الثقافي، فإن إبداع الممثل يظهر حين يبدأ على الفور (وبعد قراءة هذا السؤال مثلاً) بتخيل كيف أنه (الشخصية) دَرَسَ في مدرسة في طرف المدينة وأنه ذات مرة شارك في مشاجرة مع طلاب المدرسة المجاورة وتمزّق فيها دفتر الرياضيات خاصتّهُ، كان ذلك في الخريف صباحاً قبل دخوله إلى الدّرس، ولم يكن لديه متسع من الوقت كي يكتب واجبه المدرسي في دفتر جديد، وها هو المدرِّس (البدين) يناديه في بداية الدرس ويضع له علامة متدنّية ويجعله يقف طوال الدرس في مواجهة الجدار. في أسفل الجدار كان يرقب دودة قزّ تزحف ببطء، وكانت لديه رغبة عارمة في قتلها لكن الحركة كانت محظورة عليه... إلخ..

إن كل ما يتخيَّلهُ الممثل لنفسه عن الشخصية معتمداً على خياله، سيشعره بعد ذلك وكأن كل ما تخيَّلهُ قد عاشه بالفعل. وهكذا تصبح الشخصية حميميَّة وقريبةً إليه. و لربما كان من الأفضل لو أن الممثل لم يخبرنا عن

ماضي الشخصية فحسب لا بل وعرض علينا مشاهد من حياتها الماضية. (مثلاً كيف وقف في مواجهة الجدار وراقب الدودة...) عندها تتحول الشخصية كما يقولون إلى لحم ودمّ، وتتوطّد في نفس الممثل، و ذلك من خلال كل تلك (الجدران والدودات)، أي من خلال التفاصيل التي أنتجها خياله على أساسٍ من الدراسة الأوليّة للمزايا البيولوجية والاجتماعية للشخصية.

(٢١) البحث عن جواب السؤال: "كيف ستتعامل الشخصية مع ظروفٍ لم تُذكر في النص؟"

لقد ذكرنا سابقاً أن الأداء المقنع للممثل (أي إقناع الجمهور) لا يتحقق إلا إذا كان الممثل قد أقنع نفسهُ. لذلك يجب أن يعرف الشخصية التي يلعبها وكأنها شخص مقرب حميم، أو كما يقولون (كأمّهِ) أو(كأخته) أو حتى صديقه.

كيف يمكن أن أظهر معرفتي الجيدة بهذا الشخص المقرب؟!

عندما أستطيع ودون احتمالٍ للخطأ، أن أحزر كيف سيتعامل هذا المقرَّب في هذا الظرف أو ذاك من ظروف الحياة.

فإذا كنت قد عرفت كيف سيتعامل مع الظروف المفترضة في المسرحية والأفعال التي سيقوم بها، فيمكنني إذاً وبمساعدة الخيال أن أحزر كيف سيتعامل مع ظروفٍ خارج النص المسرحي. هذا يسمح لي أن أحس بالشخصية وبشكل كامل. وكلما استطعت أن أتخيل أفعالاً وردود أفعالٍ لهذه الشخصية وظروفاً إضافية أقحمها بها، كلما اقتربت وتصادقت معها.

حين يعرف الممثل حتى البديهيات المتعلقة بالشخصية وكامل تفاصيلها (حتى تلك التي لم تذكر في النص)،حين يستطيع أن يصوِّر لنفسهِ كامل حياة هذه الشخصية، يمكنه عندئذ وأثناء أدائه لجزء من هذه الحياة (المسرحية هي دائماً جزء من الحياة وليست الحياة كلها)، أن يكون غايةً في الإقناع. ومن البديهيّ أن يكون هذا الممثل أكثر دقّة وإقناعاً من قرينه الممثل الذي لا يعرف عن الشخصية سوى ما ذُكَر في النص و لربما أقل من ذلك.

وفي المحصلة يجب أن نعرف عن الشخصية أكثر بكثير مما ذكر في النص المسرحي.

(٢٢) البحث عن (نظرة الشخصية إلى العالم المحيط): تختلف نظره الإنسان (في الحياة الواقعية) إلى عالمه المحيط باختلاف الظروف والأحداث. فأحياناً ينظر بشكّ وأحياناً باحتقار أو شفقة، حيرة، حزم، عدم ثقة، دهشة.... إلخ.. وهكذا فإذا كّنا قد ناقشنا سابقاً وعرفنا الكثير عن الصفات والمزايا الداخلية للشخصية و علاقاتها بالمحيط، فإننا الآن سنحاول أن ننظر بعينيّ تلك الشخصية إلى محيطها في المسرحية، باحثين عن عين الشخصية (نظرتها) الموجَّهة إلى مختلف عناصر الانتباه وبمختلف الأسباب . إن هذه النظرة هي التي تميز وتخصّ الشخصية دون غيرها.

أن نجد النظرة المناسبة الصحيحة، هذا يعني أن نجد جوهرها . لأن (النظرة) هي جوهر (علاقة) الشخصيّة بالمحيط وكما يقولون فإن العين هي مرآة الروح.

(٢٣) إبراز التناقضات الداخلية للشخصية: يقول: ق. س. ستانيسلافسكي: "حين تلعب دور الشرير، ابحث عن موطن الخير فيه".(*)

من البديهي أن هذه المعادلة لا تقود إلى تبرير كل الأفعال الشريرة للشخصية، إنها بحث في المتناقضات الداخلية للشخصية، البحث في الصفات المتباينة فيها والتي تُبرز الشخصية ككل أي كوحدة متماسكة، وبالتالي هي التي تجعل الشخصية صادقة حيّةً ومقنعة.

فلنفترض مثلاً: أن مؤلف المسرحية يتحدَّث عن عاملٍ ما، علاقاته منحصرة في محيطه العمَّالي وله في هذا المحيط أعداء. إنه يكرههم، لكنه عامل مقاتل يدافع دائماً عن الفئة العمّالية التي ينتمي إليها. فإذا قام الممثل

(*) ق. س. ستانيسلافسكي "حياتي في الفن" إصدار ١٩٢٨ صفحة ١٩٩.

بأداء دور العامل على أنه كاره حاقد فقط، أي كشخصية ذات لون واحد، فلربما أعطانا انطباعاً عن أن هذا الشخص (العامل) هو رمز الكراهية والحقد.

يجب أن نحاول البحث (متى يحب) هذا العامل وليس متى يكره. أي أن نجد صبغة أخرى لشخصيتهِ حتى لو لم يذكر المؤلِّف ذلك (والذي دائماً يؤسفنا) في نصّه. يجب أن نحاول الكشف عن عواطفه وعلاقاته العاطفيّة مع رفاقه في العمل، مشاعره وعواطفه تجاه الأشياء التي يحبها على الأقل، مستخدمين النظرة، الإشارات الجسديّة. بهذه الطريقة يستطيع الممثل أن يعرض لنا جانباً آخر للحياة الإنسانية للشخصية، وعندها سيكون كره هذا العامل لأعدائه أكثر سطوعاً ووضوحاً.

في مسرحية (الأرض المستصلحة) لشولوخوف: يظهر (بولوفتسيف) إنساناً كارهاً للسلطة السوفييتية والبلاشفة والأفكار الشيوعيّة. لكن شولوخوف في ذات الوقت يُظهرهُ في مشهد صغير، حنوناً ولطيفاً مع قطة. (بولوفتسيف) الذي يداعب القطة برقةٍ وحنان، سنجده قادراً وببرودة دم أن يقتل (خابروف).

وفي النتيجة تنتصب أمام أعيننا شخصية حقيقية واقعيّة صادقة لإنسان بكامل تناقضاته، والتي تبرزه وبوضوح كعدوّ. وفي النهاية فإن الأمر متعلق بكمية ونوع الصبغات والألوان التي تعطي للشخصية تماسكها ووحدتها. يجب أن تتوجَّه عناية الممثل وانتباهه أثناء البحث، إلى كشف تلك الصفات والملامح والتناقضات.

(٢٤) إن محصلة ونتيجة المرحلة الثانية من عمل الممثل هي: (أ)علاقة الشخصية: بالبشر، الأشياء، الأحداث صغيرها وكبيرها. (ب)فهم هذه التبدُّلات في العلاقات، والتي تنشأ أثناء سير أحداث المسرحية.

(ج) اكتشاف أو نشوء ملامح جديدة للشخصية.

باختصار أن تتمّ مراقبة الشخصية في نموِّها وتطورها وحركتها على امتداد المسرحية. إن المهمة العملية لدى الممثل هي إظهار وتجسيد كل ما تم إيجاده من علاقات وبشكل مركب ومنسجم وصادق.

المرحلة الثالثة

الجلسة الواحدة والعشرون:

عمل الممثل مع المخرج (تدريبات الطاولة)

بعد أن تمّ تقسيم المسرحية إلى أجزاء كما ذُكر سابقاً (انظر المرحلة الثانية)، وتمَّ العمل على استخلاص فحوى كل جزء، تشرع المجموعة وبشكل عمليّ بتحديد (المهام) لكل واحد من الممثلين.

تبدأ القراءة حسب الأدوار منتظمين من جزء لآخر وهدف هذه القراءات هو معرفة (كيف أعيش أنا الشخصية.في كل لحظة من لحظات المسرحية) أي أن أبحث عن عنصر الانتباه الذي يعتبر في نظر الشخصية الأهم والأدق. مع العلم أن هذا لن يكون حديثاً مطولاً عن كيف تعيش الشخصية لا بل هو ما يحسُّه كل ممثل أثناء قراءة الحوار من الورق.

أثناء هذه التدريبات والتي تجري حتى الآن حول الطاولة، يتم إنجاز عمل ضخم يتلخّص بـــ: (٢٥) تحديد ما وراء النص في دفتر الدّور كي يستعين به الممثل أثناء العمل في البيت وكي يرسخ في ذاكرته ما نتج عن هذه التدريبات الطّاوليّة.

(٢٦) تمكين المهام المسرحية: إذا كان الممثل سابقاً قد أوجد المهام المسرحية الصحيحة وقام بتحديدها، فهنا سيقوم وبشكل عملي بتجسيدها من خلال قراءته للحوار بما يتفق مع تلك المهام مختاراً الحالة المناسبة لكل مَهمّة.

(٢٧) الإعلان عن العلاقات المتبادلة: إن كل ما تم اكتشافهُ في التحليلات السابقة من علاقات، يتمُّ تجسيده هنا دون ريب من خلال نبرة الصوت والنظرات وكل التفاصيل التي نسميها:

(٢٨) العلاقة مع الشريك: حيث تولِّد نبرة صوت الشريك لدى الشريك الآخر النبرة الصوتيّة والسلوك الملائمين.

(٢٩) لمراحل التحضيرية: تتوقف تدريبات الطاولة حين يبدأ الممثلون بأداء المشاهد التقريبية للجزء الجاري العمل عليه، وهذا ضروري جداً وخصوصاً لفهم إحساس المهمّة المسرحية والمزاج واختبار الأحاسيس (انظر القسم السادس الجلسة التاسعة البحث عن الإحساس باليأس).

(٣٠) الادخار والتجميع الداخلي أو ما يسمى بـــ"أن أمتلئ بالنصّ المسرحي".

ماذا يعني (ادخار) متى يمكننا إظهار تلك المدخرات؟

إن حصيلة العمل والتدريبات حول الطاولة، هدفها أن تجعل الممثل ممتلئاً بتلك الحياة التي تعيشها الشخصية. ممتلئ لدرجة أنه لم يعد يكفيه قراءة الحوار جالساً خلف الطاولة. إنه يرغب الآن بالحياة حياةً حقيقية كاملة. أن يتحرك، يمشي، و يقوم بالفعل.

حين يعلن أغلب الممثلين أنهم جاهزون لتجسيد ما ادخروه وجمعوه في دواخلهم، يستطيع المخرج هنا الانتقال إلى خشبة المسرح مع ديكور تقريبيّ، لتأتي المرحلة الرابعة من مراحل العمل.

العمل المستقل للممثل (في المرحلة الثالثة)

عمله في البيت

(٣١)الحَبَلْ بالشخصية: وهو تعبير مجازي يلخِّص العمل المستقل للممثل على دوره. وهو التفكير المستمر في الشخصية. إن جمع الكمّ الهائل

من المواد المساعدة والمعلومات عن الشخصية،يضغط بثقله على الممثل ، يتراءى له مجموعة من الشخصيات، وتبرق في ذهنه آلاف الإشارات ونبرات الصوت ...إلخ في هذه المرحلة يبدو الممثل وكأنه (مأخوذ) حائر مفكر ومهموم على الدوام، يتمتم وحيداً، يرعب فجأة ركاب الحافلة بصوت مفاجئ.. باختصار يبدو غير متَّزن.

إن هذه "العذابات الإبداعية" لا بد أن ترافق أية حالة إبداعية حقيقية. وخلال هذه المرحلة قد تأتيه لحظات من الخيبة وانعدام الثقة: بالنفس، بالإمكانيات، بالمخرج، وقد يكره الدور والنص المسرحي. وبشكل عام إن أي اقتراب من الدور المسرحيّ لن يكون سهلاً و لربما كان مؤلماً. وهذه الحالة قد تطول أحياناً حتى تأتي اللحظة أثناء التدريبات (البروفات) والتي يحدث فيها ما يسمى (بالانفجار) الإبداعي الذي هو دون شك، الدخول في الشخصية. عندها يجري كل شيء بسهولة ووضوح. يجب على الممثل وأثناء البروفات حول الطاولة أن يحفظ دوره غيباً كي يتمكن ودون معوقات من أن ينتقل بسهولة إلى التدريبات على الخشبة.

(٣٢) كيف نحفظ الدور؟

(أ) إن تذكُّر الحوار مرتبط بجودة ذاكرة هذا الممثل أو ذاك. منهم ذاكرتهم سمعية فهم يحفظون بالقراءة المسموعة ومنهم ذاكرتهم بصرية (يحفظون بالنظر إلى الكلمات).. إلخ.

إن أسوأ أساليب الحفظ، هو الحفظ الآلي (البصم) كما يقولون بالعامية! يجب أن نتذكر النص من خلال الأفكار راسمين بالضرورة لوحةً لما نقول. يجب أن تحرِّض الكلمات الملفوظة من قبل الممثل، الشخصية القابعة داخله، فيرى الشخصيات ويتصور تصوراً واضحاً لوحة المشهد أو الجزء الذي يؤدّيه. من السيئ جداً أن يرى الممثل أثناء قوله للنص بدل تلك اللوحة، أسطراً وكلمات وأحرف . إن أسهل وأدقّ أسلوب لحفظ النص، هو أن نحفظه

من خلال منطق الأفكار والأحاسيس والأفعال. كذلك يجب أن يتم الحفظ بشكل حَرْفيٍّ تماماً فمن الصعب إعادة الحفظ أي تصحيح الحفظ.

(ب) أخطاء حفظ الدور من خلال القراءة بصوت مرتفع (مسموع):

يجب أن تتمّ قراءة الدور في البيت (ذهنياً) أي دون صوت مسموع، وإلا فإن الممثل قد يغرق في القوالب الجاهزة (الكليشية) الناتجة عن إعجابه بصوته ونبرته. وفي التدريبات، بدل أن يتعامل مع الشريك، يبدأ بتذكر ما قد جهَّزهُ في البيت. أو لربما قام بما هو أسوأ كالتمتع مثلاً بصوته في الإلقاء. كذلك يجب ألا نقوم بتثبيت نبرات الصوت وألوانه، وخاصة في الأجزاء التي يكون فيها الشريك هو قائد الفعل. والأسوأ عندما لا يرغب الممثل في البحث أثناء التدريبات عن تعامله مع الشريك لإيجاد النبرة الصوتية المناسبة، أي التعامل الحي مع الشريك.

إن العمل المنزليّ للممثل يجب أن يفضي وبشكل أساسي إلى تجميع وادخار المواد اللازمة لتنفيذ المهام التي سيعطيها المخرج، كذلك إتمام ما بدأ العمل عليه في البروفة.

المرحلة الرابعة

عمل الممثل مع المخرج

الجلسة الثانية والعشرون:

التدريب (البروفة)على خشبة المسرح(*)

إذا كانت المرحلة السابقة مُسخَّرة كي يجمع الممثل كل ما يلزمه من مواد و معلومات ومساعدات إبداعية، ففي هذه المرحلة تأتي لحظة إظهار كل ما تجمَّع في السابق ثم تجسيده وجعله واقعاً.

(*) لا يقصد بالخشبة هنا خشبة مسرح حقيقية، في البداية يمكن أن تكون هذه الـــ(خشبة) صالة مجهزة للتدريب أو غرفة كبيرة حيث يمكن وضع ديكور تقريبي، تمهيداً لما سيجري على الخشبة الحقيقية

(٣٣)البحث عن الألوان والتكيّفات(**): عندما يصبح رصيد الممثل المدَّخر من المعلومات والعلاقات كافياً، يبدأ وحده وبشكل تلقائي بمطالبة الممثل بأن يُجَّسْد على هيئة مشاهد من الألوان المختلفة لتبدأ مرحلة جديدة من عمل الممثل ألا وهي مرحلة البحث عن هذه الألوان والتكيّفات المسرحية والتي باستطاعتها عكس كل ما تمّ جمعه وادخاره في المراحل السابقة وكنتيجة لهذه المرحلة تبرز لدينا الشخصية المسرحية النهائية (الشخصية النمط).

"كيف تحدث ولادة ما يسمى بالألوان والتكيّفات؟ وما هي الطريقة (المفاجئة) وغير المتوقعة حتى بالنسبة للممثل ذاته التي تُكتشف فيها الإشارات الجسدية الصحيحة ونبرة الصوت المناسبة(***)؟..

من الضروري أن نُذكِّر بدايةً أنه إذا كان عمل الممثل في المرحلة السابقة يتصف بالتحليلية ويعتبر جهداً عقلياً واعياً وذاتيةً فإن العمل هنا يخضع لما يسمى بـــ(الحدس) أي الجهد الإبداعي اللاواعي إذ أن الصبغة اللونية المسرحية لا يمكن خلقها عن وعي ولا يمكن اختراعها، إنها تولد فقط أثناء التدريبات فمن خلال الفعل وأثناء تعامل الممثل مع شريكه وأثناء التأثير المتبادل بينهما على الخشبة تولد هذه التكيّفات والألوان بشكل مقنع ومُحِّرض.

بعد ولادة اللّون والصبغة يأتي العقل الواعي للممثل ليقرر: هل هذا اللون مناسب أم لا... إن استخدام الوعي في اختيار وخلق الصَبغة ،يعيق ولادتها ويؤدي إلى القوالب الجاهزة.

أما إذا كان لدى الممثل في ذخيرته صبغة مقترحة، فيجب ألا يجبر نفسه على إظهارها وبشكل إرادي. كأن يقوم بأداء إشارة جسدية ما قد فكَّر فيها من قبل أو نبرة صوتية كان قد حَضَّر لها. لأن ذلك لن ينفع أبداً.

(**) انظر القسم السادس والسابع من الصف الأول.

(***) هنا مقتطفات من مقال باريس زاخاف "المنهج الإبداعي لمسرح فاختانغوف" المسرح السوفيتي. 1932.

وإذا حدث -تجاوزاً- أن حضَّر الممثل إشارة جسدية أو نبرة صوتية (صحيحة)، فيجب عليه أن يقنع نفسه إلى أبعد حدّ بكل الأسباب التي أدَّت إلى هذه الإشارة أو النبرة ،ثم بعد ذلك فلينسها تماماً.

ستأتي هذه النبرة أو الإشارة وفي الوقت المناسب وأثناء التدريب، ولكنها ستختلف قليلاً حسب تعامل الممثل مع شريكه وبهذا التغيير والاختلاف سيكون أكثر إقناعاً وصدقاً."

والآن تأتي تلك المرحلة من العمل التي نتوقف فيها عن "التذاكي" والفلسفة. هنا يجب وبكل بساطة أن (نلعب) أي أن نعيش على الخشبة وفي ظروف حقيقية كما لو أن الممثل في الحقيقة هو الشخصية ذاتها.

كيف يتم سير العمل في تلك المرحلة؟

(٣٤) التدريب الحّر على الأجزاء: يبدأ العمل والتدريب على الجزء الذي تمّ سابقاً تحليله، بمناقشة المخرج لمجموعة الممثلين متفقاً معهم حول الديكور المفترض تقريبياً. ثم يطالب بعد ذلك المخرج بأداء الأجزاء على ضوء المهام المسرحية التي تمّ تحديدها. إن هذا الأداء الحّر للأجزاء أو لربما لفصول المسرحية، يشبه- إلى حدٍ ما- ما يفعله الموسيقيون حين يعزفون ما كُتب في النوتات الموسيقية. فيقوم الممثلون بأداءٍ حّر تماماً دون أي ملاحظات أو توجيهات إخراجية. إنهم يقومون بالفعل كما يتصورونه حسب فهمهم الشخصي وإحساسهم بالمشهد.

إن شرط المخرج الأساسي على الممثلين هو: أن يتلقّوا كل ما يحدث على الخشبة وكأنه لأول مرة. وأن يتعاملوا حسب ما يمليه عليهم الإحساس بالحقيقة وما يقتضيه تعاملهم مع الشريك. ويجب كذلك ألا يوقفهم المخرج حتى نهاية الجزء (المشهد).

- ما الفائدة إذن من هذه التدريبات الحرة في بداية ونهاية كل بروفة؟

أولاً: تسمح للمخرج بمعرفة مستوى اقتراب أداء الممثلين من الهدف المنشود.

ثانياً: تسمح للمخرج كذلك بمعرفة مَواطن القوة والضعف لدى هذا الممثل أو ذاك.

ثالثاً: تسمح هذه البروفات للممثل بأن يتفتح كاشفاً عن إمكانياته المكنونة.

تنشأ لدى الممثل أثناء هذه البروفات (وبشكل مُفاجئ) تلك الألوان والتكيّفات المذهلة، والتي لربما ما ظهرت أبداً لو أن المخرج بدأ تدريباته بالتوجيهات والتوضيحات التي تحدد الأداء.

(٣٥) تقويمات وتوجيهات المخرج: بعد نهاية البروفات الحرة، يقوم المخرج بتوجيه ملاحظاته، والتي يجب أن تفضي إلى:

(أ) تحديد اللحظات الإبداعيّة الدقيقة التي شاهدها المخرج للتوّ والتأكيد عليها.

(ب) تحديد المواَطن التي التزم فيها الممثلون بإحساس الحقيقة، وكذلك تحديد مَواطن الخلل ولماذا.

(جــ) كيف تمَّ تنفيذ المهام المسرحية.

(د) لدى أيٍّ من الممثلين ظهرت تلك التكيّفات والألوان المطلوبة والدقيقة (أو بوادرها).

(هــ) في أيِّ المواضع اقترب الممثل من الشخصيّة.

(و) أين التزم الممثل أو لم يلتزم بـــ"أن أصبح شخصاً آخر محافظاً على ذاتي" (انظر القسم الحادي عشر).

(٣٦)البروفات المُعادة والمكررة (مع التوقُّفات): بعد توزيع الملاحظات والتوجيهات، تتم إعادة أداء الجزء السابق ذاته، ولكن مع التوقف على تلك

الأماكن التي تعاني ولو من أبسط أنواع الخلل بإحساس الحقيقة. ولا يمكن الانتقال إلى الجزء التالي إلا بعد أن يقوم الممثلون بجميع المهام المسرحية، ويشعرون أنهم يعيشون جوَّ ومزاج هذا الجزء. ويعاد أداء الجزء مرةً أخرى قبل نهاية البروفة للتأكد من استيعاب وتنفيذ الممثلين. وعلى ضوء هذه الإعادة تعطى الملاحظات التوجيهيّة من أجل العمل في المنزل بشكل مستقل.

يجب ألا نُغرق الممثل بآلاف الملاحظات دفعةً واحدة وفي جميع المستويات التقنية الداخلية والخارجية بل يجب توجيه الملاحظات بالتدريج ومن مستوى إلى آخر متنقلين من ملاحظة إلى أخرى. ثم تتم إعادة أداء تلك المواضع في الجزء للانتقال بعد ذلك إلى مهام أكثر تعقيداً.

(٣٧) اختيار الألوان.

عندما يتمكن الممثلون من أداء مهامهم المسرحية، تمتلئ دواخلهم بحياة النص المسرحي. وعندها تبدأ مختلف ألوان (صبغات) الأداء بالظهور، فيبدأ المخرج بانتقاء الألوان والتكيّفات المناسبة وإلغاء الزائدة أو غير الدقيقة منها. والمقياس هنا تابع لمدى اقتراب الممثل من شخصيته التي يؤدّيها أو ابتعاده عنها. (أنظر إلى التوجيهات المنهجيّة للقسم الحادي عشر).

(٣٨) ولادة ما يسمّى التوضّع على الخشبة (الميزانسينا) (التشكيل الحركي).

إن التوضُّع على الخشبة يجب أن يولد كما هي الحال في التكيّفات والألوان المسرحية. على الرغم من قول الكثيرين إنَّ التوضُّع على الخشبة هو لغة المخرج،إلا أنه لابد أن تكون هذه اللغة مفهومة كما للمخرج، كذلك للممثل (لأننا أحياناً نرى أن الممثل يتحدث بالعربية والمخرج بالصينية).

يجب أن يولد التوضُّع على الخشبة (الميزانسينا) من قبل الممثلين ذاتهم كنتيجة خارجية لما يعتمل من حياة داخلية للشخصية. أما القانون الثابت للتوضُّع فهو "أن يكون مبرَّراً وهادفاً".

كيف يمكننا أن نربط ضرورة ولادة (الميزانسينا) من قبل الممثل، مع بلاغة الشكل المسرحيّ الدقيق؟ نستطيع القيام بهذا الربط على هذا النحو:

حين يصل الممثل مثلاً إلى لحظة لا يمكنه فيها مقاومة الرغبة الداخلية في التحرك من مكانه، أو الجلوس أو النهوض،يستطيع هنا المخرج وبكل بساطة أن يشير إليه فقط إلى الاتجاه أو المكان وبالنتيجة فإن المخرج بانطلاقه من التصميم والرغبة الداخلية لدى الممثل، يستطيع أن يعطي التوضُّع المسرحي الشكل المطلوب، وهذا الشكل لن يكون ثمرةً لإبداعات المخرج وأفكاره.

كثيراً ما تبدأ التوضُّعات المسرحية بالارتسام بدءاً من بروفات الطاولة. حيث يَثِبُ الممثلون من أماكنهم في أغلب الأحيان. وهكذا فكلّما كان التوضُّع المسرحي صحيحاً صادقاً ودقيقاً. كلّما سَهُلَ على الممثل أن يبرِّره. (أنظر الصف الثالث. القسم السابع عشر عن التوضُّع على الخشبة).

(٣٩) الانفجار الإبداعي:(*) "إن وفرة الرصيد المتراكم والذي جمعه الممثل طويلاً، لا يعني أبداً الوصول إلى الشخصية. لا تزال الألوان والصّبغات والتكيُّفات مستلقية بجانب بعضها بعضاً، كلٌّ منها له حياته الخاصة المستقلة، ليس هناك بينها أي انسجام أو خلط أو أي مزج أو اتصال. أي أنها لم تختلط لتشكل وحدة متجانسة.

وها هو الممثل يجد منفذاً. ولسبب من الأسباب - قد يكون تافهاً - تأتي تلك اللحظة فجأة وكأنها انفجار، وإذ بالشخصيّة حاضرة على الخشبة. ها هو الممثل الآن يمكنه ألاّ يفكِّر بكل موضع من مواضع الدور بشكل مستقل... كذلك يمكنه ألاّ يجهد نفسه بمراقبة تنفيذ خطوط الدور. الآن يستطيع (كإمبراطور) لعب شخصيته في أية وضعية وفي أية ظروف، حتى تلك التي لم يأت النص على ذكرها.

(*) من مقالة باريس زاخاف: المنهج الإبداعي لمسرح فاختانغوف.

ها قد ظهر وبشكل منسجم كلُّ ما تمّ جمعه طويلاً، في وحدة متماسكة متجانسة، وفي النهاية (خُلِقَتْ) الشخصية.".

(٤٠) البلاغة المسرحية وتشذيب الشكل: بالانتقال من تدريبات الغرفة إلى خشبة المسرح الحقيقية، تبدأ مرحلة جديدة من عمل المخرج مع ممثليه. الممثل الذي تعوّد طوال الفترة الماضية على غياب الطرف الثالث في العمل وهو (الجمهور)، ملزم الآن بالعمل على أن يكون سلوكه لا بل كل كلماته دقيقة واضحة إلى آخر صفوف المسرح.

عادة يحتار الممثلون بادئ الأمر، إذ إنّهم كانوا يشعرون بالارتياح والسهولة في بروفات الغرفة وها هم الآن يحاولون أن يكونوا أكثر بلاغة ووضوحاً، وكنتيجة لهذه المحاولات قد يحدث إخلال في التقنية الداخلية على حساب الشكل الخارجي. لذا فإن المهمة الرئيسية هنا هي: (الحفاظ على المزاج الصحيح للممثل وحالته الداخلية ضمن الشروط الجديدة) ولا ضرورة للحديث عن العمل على الشَّكل المسرحيّ وقوانين البلاغة المسرحية، إذ إنَّ هذا قد يتمّ تفصيله في الصف الثالث.

طقس البروفة المسرحية

وهنا عدة ملاحظات عن بعض أنواع العقبات التي تعيق عمل الممثل في هذه المرحلة وكيفية خلق الشروط الملائمة للبروفة الإبداعية الجيِّدة:

(٤١) كيف يجب أن يأتي الممثل إلى التدريبات (البروفة)؟

لقد تحدثنا في أول الجلسة(*) عن ضرورة خلق ما يسمى بالجوّ الإبداعي أثناء العمل والدروس، والذي بدونه لا يمكن أن تتفّتح القدرات الإبداعية الذاتية، وسيبذل الممثل جهده دون فائدة.

ولكن قبل كل شيء يجب أن تُرسم على وجه الممثل الرغبة الشديدة في أن تتفتح قدراته جميعها. يجب أن يأتي الممثل إلى البروفة بهدف واحد هو

(*) أنظر ملحق الجلسة الأولى "خلق الجو الإبداعي".

(الإبداع). ونحن نعلم أن الإبداع يعني البحث لخلق ما هو جديد. وبالتالي وقبل عمليات البحث عن الجديد هناك الجاهزيّة للعمل الإبداعي. هي أول ما يُحضره الممثل معه إلى البروفة.

فإذا كان الممثل هو (مبدع) حقاً وليس كسولاً متطفلاً على الفن، يجب عليه في كل بروفة أن يَحضُر مع رصيده الفني الذي كان قد جمعه وعمل عليه كواجب منزلي.

يجب أن يمتلك رغبة جامحة في (التجريب)، (القياس)، و(الإضافة). وكلما قدّم وتفانى من أجل العمل الجماعيّ، كلما دفع العمل باتجاه العرض.

هذا ما يجب أن يكون، وهذا ما هو عليه الممثلون الحقيقيون والذين يحبّون فنهم. وهذا لا يعني الفن بالمعنى الضيق للكلمة بل هذا ما ينطبق على جميع من يحبون عملهم وجهدهم وقضيتهم.

ولربما جاز بي أن أسمّيه (الحالة الاحترافية في أحسن أشكالها) حين يأتي المرء إلى عمله بكامل الاستعداد، ومزوداً بأدقّ وأنسَب الأدوات الضرورية.

الجاهزيّة الدّائمة للإبداع: يجب على الممثل أن يعوِّد نفسه (أن يربّي في نفسه)على الجاهزيّة الدائمة للإبداع. هذا ضروري لدى الممثل كضرورة (الرعاية) لدى مربية الأطفال أو كـــ(اللّباقة) عند بائع التذاكر أو (الحذر) لدى الطبيب أو دقّة البصر لدى (الساعاتي)... إلخ.

ما الذي سيحدث لو أن كل واحد أتى إلى عمله محملاً بالمشاكل والإزعاجات والحوادث والأخبار السيئة، أي المزاج السيئ (العكر) الذي يعارض مباشرة سير العمل؟.

فلنتذكر كيف كنّا نلاحظ في وسائل النقل (فظاظة مراقب التذاكر ــ وقلة انتباه البائع إلخ)... والأدهى من كل هذا أنه في عالم الممثلين، من الشائع جداً الحديث عن (المزاج اليوميّ) عن (التشتت والفوضى) بالإضافة

إلى الكثير من (الأسباب المحترمة) التي يبرر من خلالها الممثلون كسلهم واستهتارهم وانعدام حبِّهم و احترامهم لعملهم الغريب هذا!!.

"لا يمكن أن ندخل الفن والإبداع بصحبة (المزاج) أبداً. بل ندخله فقط بصُحبة الجاهزيّة الدائمة للخلق."

ويبدو ذلك جلياً لدى الممثل من خلال شدة انتباهه و لربما استطعنا القول، شراهة انتباهه لكل شيء يحدث في وقت البروفة.

ونؤكد هنا: على أن الانتباه واجب ليس فقط أثناء أداء الممثل، لا بل وأثناء أداء الآخرين أيضاً فبهذا الانتباه سيساعد أصدقاؤه في أدائهم. (سيجدون من يبدعون لأجله) ويساعد نفسه أيضاً (بمراقبة عمل الآخرين يفهم كل ما يتعلق بعمله).

إن الانتباه الإبداعي للممثل أثناء البروفات (إلى الشريك، إلى ملاحظات المخرج) يسهِّل عليه معرفة ربط أدائه بالشريك لخلق حوار مسرحي حيّ.

إن مراقبة عمل الشركاء الآخرين يخلق بينهم تفاهماً متبادلاً ويقربهم من بعضهم إبداعياً ويخلق (الجماعة).

(٤٢) الحفاظ على الطاقة الإبداعية لدى الممثلين: عظيمة هي قدرة المخرج على تهيئة (البروفة) بحيث يحافظ على الجاهزيّة الإبداعية التي جاء بها ممثلوه ويمنعها أن تخبو أو تتحول عن الاتجاه الصحيح. ومن هنا تأتي أهمية وضع المخرج لخطة واضحة للبروفة، وتحديد مدَّتها ومواعيدها بشكل دقيق.

يحدث أحياناً أن يدعو المخرج الممثلَ إلى (بروفة) المشهد كذا في الساعة كذا... فيقوم الممثل بالتحضير لتلك البروفة أو لذلك المشهد... فيتراكم لديه رصيد من الاقتراحات والتكيُّفات والألوان التي يريد أن يجرِّبها في البروفة، فيأتي بكامل جاهزيّته الإبداعية ولكن... المخرج لم يأت.!.. البروفة أُلغيت...، أو لقد تأخر المخرج. أو المخرج مشغول بمشهد آخر...

ينتظر الممثلون ساعة.... وأخرى... ثم يخبرونهم: "لن أستطيع العمل معكم اليوم".. بالنتيجة.. لم يتم ما أراد الممثلون إبداعه... والأسوأ من هذا... أنهم... مدمَّرون نفسياً.

من البديهي ألا نطالب المخرج أن يبدأ في الواحدة والنصف و٤٥ ثانية، ولكن يجب إيجاد شكل لاستغلال وقت الممثل وطاقة الممثل.

يمكن أن يقوم ببروفة موازية مع المدرسين المساعدين. أو بروفات يقوم بها الممثلون وحدهم يحضرها أشخاص بدعوى من الممثلين أنفسهم. كل هذا أفضل من بقاء الممثل يائساً دون عمل، أو أن يجلس بغباء منتظراً دوره...

الحفاظ على طاقة الممثل الإبداعية ووقته-هو واجب المخرج وواجب المجموعة ككل.

(٤٣) فيض الأحاسيس لا يحتمل التأجيل: لقد تحدثنا للتوّ عن أن المخرج يجب أن يكون قادراً على تنظيم مدة البروفة، إذ يجب أن تبدأ أو تنتهي في الوقت المحدد. كذلك يجب أن يعطى وقت الاستراحة في الوقت المناسب، وبشكل عام يجب استغلال الطاقة الإبداعية للممثلين. هنا يجب أن نكون حذرين جداً من التشدُّد والتزمُّت الزائد بهذه القوانين.

هناك لحظات في البروفة لا يمكن تحت أي سبب كان إيقافها حتى لو انتهى كامل الوقت المخصص للبروفة. هذه اللحظات هي ما نسميه (الانفجار الإبداعي) ولربما في هذه الـــ٥ أو ١٠ دقائق من هذه البروفة، تتضح بدايات جميع الشخصيات أو لربما اتضح كامل العرض، هذه الانفجارات، هي الأغلى وفي ذات الوقت الأكثر هشاشة في عمل الممثل.

إن الانفجارات الإبداعية توجد ليس فقط لدى الممثلين، وإنما أيضاً لدى المخرج، وهي في جوهرها الشيء الذي لأجله خُصِّص كل هذا العمل الذهني الدؤوب والدقيق.

لهذا، ممنوع منعاً باتاً قطع أو إيقاف ما يمكن ألا يتكرر أبداً. ويجب أن نذِّكر المجموعة أن هذا الفيض لا يحتمل القطع أو التأجيل،بل على العكس يجب أن نسعى إليه وبالطبع أن نحافظ على تمسكنا به.

(٤٤) الحذر من الخمول والسكينة: إن الخمول والإبداع لا يجتمعا أبداً، إذ إنَّ الإبداع هو دائماً حرق للطاقة وقلق وإحساس عميق وقوي.

وبالمناسبة فإن الممثل ميّال أحياناً إلى السكينة والاكتفاء بما تم اكتشافه بدايةً، ليوقف ما بدأه من بحث أو أن يجلس في كرسي ناعم وبهدوء يحملق شارداً ساهماً، يسمع كل شيء بانتباه لكنه يبدو غريباً لأنه لا يشغِّل أو يُقلق مخيلته الإبداعية.

يصيب الممثل أحياناً بعض التوتر الناتج عن غياب الرصيد الإبداعي الطازج، وعن هذه الحالة تحدث (يفغيني فاختانغوف): "كسل البحث عن الجديد، والملل مما اكتشف قديماً، يؤدي بالنتيجة إلى انعدام الرغبة في الأداء". ليس هناك إمكانية لإحصاء أنواع هذا الخمول و السكينة التي تقتل إبداع الممثل،وليس هناك ما هو أفظع من (استهتار) الممثل أو المخرج بهذا الخمول والاستكانة. هذا الفضول الميِّت، هؤلاء البشر (الملولون) في البروفة، إذ لا يمكن هنا الحديث عن أي إبداع أو مبدعين. هؤلاء بكل بساطة مجموعة من البشر المجتمعين بشكل قسري وينفذون عملاً لا يعنيهم ولا يثيرهم بشيء.

في هذه الحالة يجد المخرج نفسه مضطراً لاتخاذ أي إجراء كان، ليحرك هذه المياه الراكدة. ولو كان هذا الإجراء هو (انفجار) طبعاً ذلك الانفجار الذي ليس له صلة بأي إبداع. انفجار ينهي البروفة ويدعو المجموعة إلى اجتماع لنقاش هذه الحالة وللمطالبة برفع مستوى العمل إلى الحدّ المطلوب وإقصاء الأشخاص غير المؤهَّلين بشكل كاف لهذا النوع من العمل على البروفة ..إلخ.

يجب أن يقال: إنَّ هذا التراجع ناجم عن قلة الرصيد الإبداعي الطازج اللازم، وعن كسل البحث عن جديد وعن متابعة تكرار ما اكتشف قديماً ومن التطبيل الروتيني للدور أي التكرار الببغائي للدور.

إن أفضل المحرِّضات الإبداعية هنا هي المهام المسرحية الجديدة التي يعطيها المخرج بشكل إضافي أو خلق ظروف مفترضة وملحقة جديدة.

وعلى هذا فإن ظهور ألوان جديدة في أداء الممثل ناجمة عن هذه المحرضات، سيؤدي إلى تحريض ألوان جديدة لدى شريكه كرد فعل.

مهما نجح الممثل في أداء الشخصية، هناك دائماً إمكانية إيجاد مَواطن للّنقص فيها. لهذا فإن المخرج المنتبه والدقيق، يستطيع دائماً ودون انقطاع (مطالبة) الممثل أكثر فأكثر.

خلاصة: يجب ألا يعطى الممثل فرصة للخمول والتوقف. يجب أن (نقرصه دائماً كي يصحو) ونساعده على البحث دون انقطاع عن كل ما هو جديد، موجِّهين له الثناء والمدح على كل إنجاز يقدّمه.

(٤٥) ألاّ نخاف الوقوع في الخطأ: وهذا ما لا يقلُّ خطراً عمّا ذكر سابقاً عن (الخمول)، كالقلق المبالغ فيه والتوتر الناجم عن (الخوف من الخطأ). هناك بعض الدارسين الذين يملكون رغبة في محاولات إبداعية، لكنهم يخافون إظهارها فيخجلون من (التجريب) أو المحاولة وخاصة إذا كانت هذه المحاولات قد باءت سابقاً بالفشل.

يجب على المخرج هنا أن يبذل مجهوداً كبيراً ودقيقاً. كي لا يقتل في الممثل هذا العمل الإبداعي الغالي الثمن والذي يسمى (المحاولة) أو (التجريب). يجب أن نوحي لهم ونعلمهم أنهم أتوا إلى البروفة تحديداً كي يخطئوا، لا لكي يقوموا ومن المرة الأولى بما هو كامل.

فليخطئ الممثلون أثناء البروفات، كي لا يرتكبوا هذه الأخطاء في العرض. وكان فاختانغوف دائماً يؤكِّد في البروفة: "إن بروفة اليوم من أجل الغد فلا ضير إذا لم ننجح اليوم، لابد أننا سننجح غداً"(*).

يجب أن نعلِّم الدارسين عدم الخوف من الخروج إلى الخشبة "للمحاولة" يجب أن نربّي فيهم الحب للبحث ولإظهار مختلف الألوان التي خلقها خيالهم وليكونوا شجعاناً لا بل ومتهورين.

فتعديل ما قد يفعلوه سهل وممكن، فالممثل بنفسه يمكنه إقصاء ما هو غير مفيد، عندما يظهر ما هو أفضل منه. كذلك يجب الانتباه إلى الممثل الذي يبحث عن ألوان الأداء لمجرد البحث والتلوين، بل يجب توجيهه بحيث ينطلق في البحث من جوهر الشخصية ومن الحوار الحيّ والصادق مع شريكهِ.

كذلك يجب أن نربّي في الممثل أن يعتاد على أن ما يتلقاه من الشريك، هو لأول مرة وغير منتظر أو متوقع، وتقييم الظروف الجديدة في كل مرة وكأنها أول مرة.

أن نربّي في الممثل الجاهزيّة والاستعداد لاستغلال أي حدث أو صدفة طارئة على الخشبة والتعامل معها.

والأهم هو ما يسمى (بالحالة الإبداعية الحقيقية): وهي قدرة الممثل على التعامل مع الحدث المعروف سابقاً على أنه غير منتظر أو متوقع لا بل ومفاجئ... وبشكل مقنع وصادق.

وهكذا فكي تكون البروفة (إبداعية) لابد من:

(١) أن نحدد ما يجب البحث عنه من أجل البروفة قبل الذهاب إليها.

(٢) أن نكون جاهزين للإبداع والبحث (الحالة الاحترافية).

(*) من كتاب ب. زاخاف "فاختانغوف والــ "ستوديو" خاصتهُ.

(٣) أن نكون منتبهين لكلِّ ما يجري في البروفة (مراقبة الممثلين الآخرين وفهم ملاحظات المخرج).

(٤) استغلال الوقت والطّاقة والحرص عليهما لكلّ مبدع.

(٥) القدرة على ملاحظة واستغلال (الانفجار الإبداعي) إن كان هذا الانفجار على مستوى الممثل أو المخرج.

(٦) مقاومة الكسل والإهمال و (الخمول) لدى الدّارسين.

(٧) القدرة على استخدام (المُحرِّضات الإبداعيّة) وأن (نقرص الممثل دائماً كي يصحو).

(٨) ألاّ نخاف من الوقوع في الخطأ، أو المحاولة وأن نعتمد على تلقّي المألوف والمعروف ،كما لو أنه غير متوقع وغريب. كذلك استغلال الصدف الطارئة.

(٩) أن نتذكر أن بروفة اليوم من أجل الغد.

(١٠) تحقيق الجوِّ الملائم والإبداعيّ والقائم على التعاون وثقة الجميع ببعضهم بعض.

العمل المستقل للممثِّل في المرحلة الرابعة

عند انتقال البروفات إلى الخشبة، يجد الممثل نفسه أمام حتميّة القيام بالفعل والحركة ويشعر أكثر فأكثر بضرورة أن يجسّد الحياة الحقيقة الأدق للشخصيّة، فيبدأ لديه البحث عن السمات الخارجية.

والحديث هنا يدور حول تلك الملامح الخارجية التي تأتي كانعكاس للملامح الداخلية للشخصيّة. (انظر القسم الحادي عشر، هناك مجموعتان من الملامح الخارجية للشخصية).

وبهذه الطريقة ورويداً رويداً يستطيع الممثل في النهاية أن يمكِّن الملامح الخارجية أيضاً. وهذا ما يمكن اعتباره متابعةً لما بدأه في نهاية المرحلة الثانية لمجموعة الأسئلة السابقة الذكر.

(٤٦) قائمة خاصة بـــ السمات الخارجية للشخصية:

أ) **المشية**: (خفيفة، ثقيلة، متهاوية، بخطوات كبيرة، صغيرة.. إلخ). (انظر القسم الثاني عشر، تمارين رقم ٥٠١ -٥١٢).

ب) **الحركة**: (متهالكة،أنيقة،رشيقة، غير متناسقة، هوجاء... إلخ).

جـــ) الصفات التي توحي أو تؤدي إلى أية تداعيات:

من المفيد أثناء البحث عن سمات الشخصية وصفاتها، أن نقارنها بحيوان ما مثلاً أو أي شيء جامد أيضاً. فنحن كثيراً ما نقول: (ناكر للجميل كالقطة) أو(غامض كالذئب) أو(إنها كالببغاء تثرثر) أو(يتسلل كقط) أو (ضخم كخزانة) أو(بليد كفرس النهر)إلخ.

فمثلاً حين نقول عن امرأة أنها "كنبتة القرّيص"، يأتي حالاً إلى ذهننا أنها أولاً غير جميلة و تحب الفتنة والأذى... إلخ. (انظر القسم الحادي عشر تمارين ٥٣٣- ٥٥٣).

يجب أن نستخدم هذه التداعيات ولكن بحذر شديد خشية أن نقع في الكاريكاتورية، أو أن نقولب الشخصية كي تشبه الحيوان أو الجماد الذي نريد. وإلا سيكون هناك لون واحد لهذه الشخصية بدلاً منه أن نبحث عن المتناقضات فيها.

د) **الكلام**: (سلس جذل، متقطّع، رنان، سريع... إلخ)، (انظر القسم الحادي عشر تمارين ٥٥٤- ٥٦٥).

هـــ) الآثار الناجمة عن المهنة: (انظر القسم العاشر "تجسيد المهنة").

ويندرج هنا عادات وسلوكيات الشخصية التي تنشأ كنتيجة لخصوصية المهنة التي تمارسها. إن الممارسة الطويلة للمهنة تترك أثرها على كامل الشخصية، إذ إنّنا بالنظر إلى الشخصية بإمكاننا ودون خطأ تحديد مهنته.

وأحياناً تكون ملامح المهنة ملخصة في تفاصيل صغيرة أو إشارات ناعمة أو حركات يمكن ملاحظتها أو أسلوب الكلام.

وكثيراً ما يحدث على الخشبة أن نرى إشارة عن ملمح أساسي لمهنة ما حتى ينفضح أمر هذه المهنة كأن نرى ضابطاً عسكرياً في ملابس مدنية.

(و) **العادات والاختلاجات**: يدور الحديث هنا عن تلك العادات التي يمكن أن نصادفها لدى البعض، والتي أغلبها ذات منشأ عصبي. مثلاً: العبث بأزرار من نتحدث إليه، أو تعديل النظارات. وهناك الاختلاجات العصبية (الرجفة في اليدين، الاهتزاز الكلّي... إلخ.). ومن الواضح تماماً أن مثل هذه العادات عند البشر لم تأت وحدها، بل نتيجة انعكاس داخليّ لحياة هذه الشخصية. ويمكننا استخدام هذه العادات على الخشبة فقط عندما:

(١) نجد هذه الصفات في النص.

(٢) إذا كانت هذه الصفات لن تغطّي على صفات أكثر أهميةً في الشخصيّة. إن الذوق الفني و القدرة على تقدير الأمور يلعبان دوراً هامّاً في الانتقاء.

(ز) **اللّباس**: في البداية يمكن تحديد شكل اللّباس كخطوط عريضة، ولكن أحياناً لا يأتي في الذهن إلا تفصيل واحد عن اللّباس... والذي يساعد بعد ذلك في تحديد كامل اللّباس.

إذا كانت المسرحية تاريخيّة، لابد من التعود على اللباس وتفاصيله قبل مدة طويلة من العرض. ومن الأفضل في هذه الحالة أثناء البروفات وفي البيت، أن نحاول (العيش) في هذا اللباس المتخيّل كما في تمارين الصف الأول (الذاكرة الفيزيائية) القسم الخامس (تمارين ٨٣- ١٥٢).

يجب أن يتدرّب الممثل وأثناء البروفات على تخيّل اللباس الخاص بالشخصيّة، حتى إذا ما جاءت البروفات النهائية لم يشعر ممثلنا بغربة عن لباسه الجديد الذي تمّ تنفيذه من قبل مصمم الأزياء. وإذا لم يستطع الممثل

الإحساس باللباس (المتخيّل)، يمكنه أن يرتدي اللباس الحقيقي عدة بروفات حتى يصل إلى ذلك الإحساس. ولا داعي لارتدائه طوال فترة البروفات حتى العرض.

يكفي أن يمشي الممثل باللباس ويجلس ويقوم بعدّة أفعال يومية، بهذا لن يهدر وقتاً طويلاً وخاصة في البروفات النهائية على مشاكل اللباس إذ إنَّ هناك ما هو أهم. كذلك الأمر فيما يخص (الكروش الصناعية) التي يلبسها الممثلون عادة في البروفات النهائية.

(الكرش مثلاً) يجب أن يظهر من خلال البحث عن الإحساس الفيزيائي الصحيح الخاص بالإنسان السمين. يجب الإحساس بالكرش الكبير، من البروفات الأولى. أي يجب أن يشعر الممثل ببدانته دون استخدام أي كروش صناعية تذكر. بهذا- وحين يلبس الممثل أثناء العرض الكرش الصناعي- لن يبدو هذا الكرش (وسادة ميتة) مثبتة إلى بطن شخص نحيف (انظر التمرين ٥١٩-٥٣٢) القسم الثاني عشر.

(ح) **الماكياج**: في بعض مراحل العمل على الشخصية يبدأ الممثل برؤية وجه شخصيته فيحس أن لهذه الشخصية لحية، شاربين، أنفاً كبير، شفاهاً مزمومة، شعراً كثيفاً أسوداً. إلخ. حسب شخصيته التي يلعبها(*).

لكن هناك حالات يطول فيها البحث عن ماكياج الشخصية المناسب. ومن الخطأ أن يُهمل الممثل هذه القضية، أو أن يتركها للمخرج أو اختصاصي الماكياج في المسرح. والأسوأ من ذلك أن يحاول الممثل جهده أن يبدو جميلاً ووسيماً دون أن يكون لذلك علاقة بالشخصية، وهذا ما نصادفه عند بعض الممثلات أحياناً. فلا تخلو مجموعة مسرحية من (معجبة بنفسها).

(*) طبعاً باستثناء تلك الحالات حين تكون الصفات الخارجية للشخصية معروفة سلفاً من خلال وصفٍ دقيق أو صورة، عندها يتحدد الماكياج سلفاً حيث يبقى على الممثل أن يبرر كل هذا من خلال الشخصية.

يجب على الممثل أن يفكّر في ماكياج شخصيته قبل زمن طويل من يوم العرض، كي يستطيع الماكياج إبراز تلك الملامح التي حملها الممثل (ذهنياً) على وجهه أثناء البروفات. وبكل الأحوال لابد للممثل وقبل أن يرسم لنفسه شيئاً،أن يعود للمخرج فلربما رفضه، أو أن يقوم بشيء لا يمكن إصلاحهُ.

إذا كان العمل على الدور قد تم بشكل جيد ودقيق وعن تفكير وإبداع، فإن أهم الخطوط الأساسية للماكياج يمكن رسمها أثناء البروفات، هكذا حتى يتمكن الممثل من الوصول إلى (بذرة) الدور عندها بإمكانه أن يتم كامل ماكياج الشخصية وبكامل تفاصيلهِ.

عمليّاً يجب أن يحدد الممثل أولاً كل التفاصيل والمزايا الخاصة بالوجه والتي سيتعامل معها طوال البروفات (اللحية،الشاربين،الرقبة الثخينة... إلخ). كي لا يعاني قبل العرض مباشرة في تعوّده على هذه الأشياء... والتي ستبدو غريبة عنه.

(ط) الأشياء والإكسسوارات: يجب على الممثل ومع بداية أول بروفاته أن يتعامل مع الأشياء الضرورية لقيامه بالفعل. هذه الأشياء ليس بالضرورة أن تكون هي ذاتها التي سيستخدمها الممثل في العرض، فبالإمكان استبدالها أثناء التدريبات بأشياء شرطيّة (بدل العصا المرصعة الفخمة-عصا بسيطة، بدل حزمة الحطب-كرسي ... إلخ) لكن هذه الأشياء يجب أن تكون على قدر ما طلب في النص.

فيما خلا الأشياء التي أشير إليها في النص، للممثل الحق في البحث عن إكسسوارات إضافية تسمح بإيضاح جوهر الشخصية وتبرر وجودها على الخشبة وتساعد الممثل.

نحن نعلم أننا نستطيع معرفة الأشخاص من خلال (علاقتهم) مع الأشياء، دون أن نعلم حتى ما هي علاقتهم بهذا أو ذاك من البشر. لذلك من

الجيد جداً أن يُعمل الممثل خياله في هذا المجال، و سيختار المخرج أدقّه وأقربه للشخصية.

إلى هنا ينتهي العمل المستقل للممثل على المراحل الأربعة.

المرحلة الخامسة

(٤٧) في المرحلة النهائية للعمل والأقرب إلى العرض المسرحي نعود (عودة قصيرة إلى بروفات الطاولة) وهي عودة ضرورية جداً. لأنه وخلال العمل الطويل المفصّل على الدور، وأثناء بحث كل من المخرج والممثل عن الدقائق والتفصيلات الملائمة، غالباً ما يضيّعون الإحساس بالعمل كوحدة متكاملة متماسكة. وأول ما يجب فعله أثناء هذه العودة: أن ننظر إلى الدور ونتأكّد من خطّ فعله المتصل والمحوري.

(٤٨) يجب أن نتأكد بداية من تنفيذ كل المهام المتعلقة بالدور، وأن نراقب: هل انحرف الممثل عن مهامهِ وعن الخطّ المحوري للفعل. كذلك يجب التأكد من التوجه الفكري للدور. وذلك كي نبتعد عن كل الأفكار العَرضيّة التي تشوه فكرة الشخصية. كذلك من الضروري أن نأخذ بعين الاعتبار انطباعنا الأول والبديهيّ عن المسرحية (النص).

فغالباً مايحدث أن تضحك المجموعة أثناء القراءة الأولى حتى الإغماء في عملهم على مسرحية كوميدية. ثم لا يلبث إحساس الدعابة أن يخبو في البروفات الأخيرة.

باختصار: إن الهدف من العودة إلى الطاولة، هي استعادة كل ما تم فقدانه أثناء البروفات من عناصر ومواد تمسّ جوهر النص كذلك جوهر الأدوار.

بنهاية قسم (الشخصية المسرحية والعمل على الدور) هناك رغبة في التذكير أن الأهم هو: البحث الدؤوب والدائم عن كل ما هو جديد. حتى حين نعتقد أننا وجدنا كل ما يمكن إيجاده. والتحرّك الدائم إلى الأمام... يكفي أن نستكين فينتهي الإبداع إذ أننا نعلم أن الإبداع: هو دائماً خلق الجديد.

السنة الثالثة

التقنية الخارجية
عناصر الحرفة

الجلسة الثالثة والعشرون: (تمهيدية)

إذا كان الدارس في الصف الأول والثاني وأثناء أداء التمارين، لم يأخذ بعين الاعتبار أن هناك جمهور ينظر إليه لا بل على العكس فقد كان في حالة (وحيداً أمام الآخرين) وكان سلوكه وكأنه وحده بالفعل، فأمامه في هذا القسم الآن مهمة جديدة، هي الاهتمام بالجمهور. أي ضرورة أن أحافظ على (وحيداً أمام الآخرين) وفي الوقت نفسه أن أكون ذا بلاغة مسرحية.

يجب أن يكون سلوك الممثل على الخشبة:

(١)مبرراً، (٢) مفهوماً، (٣) مشوّقاً، (٤) بليغاً وواضحاً، (٥) محرّضاً ومثيراً.

ولنتحدث بشكل تفصيلي ما الذي تعنيه هذه المتطلبات:

أما عن (التبرير) المسرحي فإننا تحدثنا تفصيلياً في الصف الأول وبتعبير أدق فإن الصف الأول بكامله تحدث حول هذه النقطة.

أما بخصوص (مفهوماً) فهو مطلب يظهر لنا ولأول مرة في هذا القسم. ويقصد به أن أكون (مفهوماً للجمهور). هذا يعني أن يكون سلوك الممثل على الخشبة مفهوماً دون أن يضطر الجمهور لبذل أي جهد كي يفهم ما الذي تفعله

الشخصية مجسدة بالممثل، ما الذي تسعى للحصول عليه من خلال تصرفاتها وأفعالها وكلماتها، ما هي نتائج أفعالها، أي نوع من البشر هي.. الخ.

مختصر القول أن تكون أمام الجمهور؛ (الحياة).

وبخصوص أن يكون الممثل مشوقاً، يعني أن يكون قادراً على تشويق الجمهور لمتابعة الفعل المسرحي الذي يجري أمامه على الخشبة. لهذا يجب أن يتعلم الممثل توجيه انتباه الجمهور إلى العنصر الذي يعتبر في هذه اللحظة، أكثر أهمية في إظهار الجوهر.

يجب أن يكون الممثل قادراً وفي ذات المستوى على:

(١) جعل سلوكه مشوقاً موجِّهاً انتباه الجمهور إليه.

(٢) القدرة على نقل اهتمام الجمهور إلى سلوك شريكه، لأجل إيصال الفكرة الأساسية له.

أهم قوانين الانسجام المسرحي: هو أن يسخّر الممثل نفسه للكل. فكل ممثل يجب أن يلعب ليس دورهُ فحسب وإنما المسرحية ككل.

إن إحساس الانسجام المسرحي والإحساس بالجماعة يجب أن يظهر في أول لحظة لخروج عدة ممثلين إلى الخشبة.

أما الطلب الرابع في هذا القسم فهو تطوير البلاغة المسرحية.

فكما نعلم أن أداة التعبير الإبداعي لدى الممثل هي (المممثل ذاته) أي جهازه الفيزيائي النفسي ككل. فإذا كان الصف الأول قد أولى اهتماماً للعمل على الناحية الداخلية النفسية والإبداعية للممثل، ولم يتطرق للناحية الخارجية إلا بقدر اتصالها بالناحية الداخلية؛ فإننا هنا سنولي الاهتمام الأكبر إلى أدوات التعبير الخارجية لدى الممثل.

إن أهم هذه الأدوات لديه هي صوته (والأدق نبرة صوته) وجسده (والأدق حركة الجسد). أثناء الدراسة المنهجية الصحيحة يمر الدارسون في

الصف الأول بتدريبات وتمارين لجهاز الصوت (تقنية الكلام) كذلك بتمارين جسدية (الليونة والإيقاعات الموسيقية...الخ).

ولن يكون حديثنا حول هذه التمارين وتكرارها، بل سيتركز الحديث على كيفية استخدام وتوظيف نتائج هذه التمارين، بما يتناسب مع خصوصية المخطط المسرحي.

من البديهي أن الصوت المطواع والمبني بشكل دقيق، والإلقاء الجيد يجعلان الجهاز الفيزيائي للممثل يعكس برشاقةٍ نبضه الداخلي. لكن هذه الرشاقة لا تكفي كي يكون سلوك الممثل بليغاً.

ماذا يعني أن أكون بليغ التعبير؟

هذا يعني أن نعبّر عن المحتوى الداخلي والمعنى، بأقصى ما يمكن من الوضوح وبأدوات خارجية.

والجمهور القادم إلى المسرح غير ملزم بفهم ما هو غير مفهوم بل يجب أن يعرف كل شيء من خلال الممثل. أي من خلال سلوكه الخارجي. وإذا لم يعبّر الممثل عن الفحوى، فإنه يبقى عصياً على الجمهور، وبالتالي فإن الشكل الخارجي يعتبر وسيلة لإظهار الفحوى.

إن كلَّ فنٍّ من الفنون يمتلك الأساليب الخاصة به في إظهار المعنى . فعلى سبيل المثال في فن الموسيقى، يتمُّ التعبير على شكل أصوات ،وهذا الشكل لا يحتل مكاناً بل زماناً. أمّا الرسم والنحت كفنون ،فإن أشكالها تأخذ حيزاً في المكان لكنها لا تحتل حيزاً في الزمان.

ولكن شكل التعبير في المسرح ،يأخذ حيِّزاً في المكان والزمان معاً. لذا فإن هذا الفن يخضع لقوانين الزمان والمكان. وعلى ضوء تلك القوانين سنتأمل مسألة الشكل المسرحيّ، ساعين إلى امتلاك القدرة على البلاغة المسرحية وقوة التعبير شكلانياً في شروط المكان والزمان. أما فيما يخصُّ خامس المتطلبات: أن يكون محرِّضاً ومثيراً، فالقضية هنا أكثر صعوبة. فإذا

استطعنا أن نمتلك ونلبّي كل المتطلبات السابقة، أي (أن نتعلّم الصدق، بلاغة التعبير، التحكّم بانتباه الجمهور) فإن القدرة على الإثارة والتحريض هي ما لا يمكن تعلّمه أبداً. إنها تُخلق مع الممثل كهبة من الطبيعة.

وتكون مهمة المعلم أو المدرّس أن يشير إلى هذه الموهبة لدى الدّارس في حال توفرها. ومن الضروري أن نفهم أن الممثلين قد يبدون في دورٍ ما مثيرين ومحرضين، وفي أدوار أخرى على العكس.

وعلى هذا فالدارس يجب أن يجرب نفسه في مختلف الأدوار وعلى تعدد حالاتها، كي يستطيع إدراك مجال قدرته التحريضية وقدراته الطبيعية في التأثير على الجمهور في شتى الاتجاهات.

هذه هي إذن المتطلبات التي تدور حولها معظم التمارين العملية في الصف الثالث.

توجيهات منهجيّة توضيحيّة

إن الهدف الأهم من هذه التمارين هي أن نطور في الدارسين إحساسهم بالشكل المسرحي، على ألا يؤثر أو يقتل هذا إحساس الحقيقة لديهم، بل على العكس يجب أن يكون إحساسهم بالشكل لخدمة إحساسهم بالحقيقة.

يجب تنفيذ التمارين ودون استثناء حسب ما تقتضيه متطلبات التقنية الداخلية (التبرير، والانسجام المنطقي...) ويمكننا الانتقال إلى صنع الشكل المسرحي فقط حين نمتلك الحالة الداخلية الصحيحة.

أثناء تكرارنا لبعض اللحظات بحثاً عن الشكل المسرحي الأبلغ والمناسب، لابد من الانتباه وبشدة وفي كل مرة إلى أن الشكل يجب ألا يكون فقط شكلاً. لابد وفي كل مرة من أن نبرره من الداخل.

إن الشكل المسرحي يجب أن ينقل الفحوى ولكن بشكل مبرر وصادق.

تسلسل تنفيذ التمارين

(١) تشرح المهمة للدارسين، ثم يحدد الوقت اللازم كي يناقشوا ويبرروا الظروف المقترحة كما كان الحال في تمارين الصف الأول.

(٢) بعد تنفيذ التمرين وقبل كل شيء، تعطى الملاحظات الخاصة بالتقنية الداخلية. بعدها وبعد أن يتمكن الدارسون جيداً من إحساس الحقيقة (والذي تقتضيه متطلبات الصف الأول) يمكن الانتقال إلى الملاحظات الخاصة بالتقنية الخارجية.

(٣) بالانتقال إلى التقنية الخارجية، من الضروري وقبل كل شيء الاهتمام باختصار زمن المشهد التدريبي. بعد هذا يمكن أن ننتقل إلى التوجيهات حول البلاغة الشكلية الخارجية وما تقتضيه متطلّباتها.

(٤) يجب ألا تكون هذه التوجيهات هي إجبار للدارسين على وضعية ما أو حركة أو ما شابه. أي إعطاءهم وضعيات جاهزة سلفاً أو أن يقوم المخرج مستعرضاً أمام الدارسين طالباً أن يقلدوه.

يجب أن نحاول إيقاظ الخيال لديهم للبحث عن الحركة المناسبة ذات البلاغة والدقة المسرحية. أما أسلوب التجسيد أمام الدارس من قبل المخرج، فلا يتّبع إلا في الحالات الاستثنائية جدا. وهنا يجب أن يقوم المخرج بتجسيد مثالٍ مختلف عن المثال المتناول كي لا يقوم بكامل عمل الدارس.

القسم الخامس عشر

القوانين المسرحية
قوانين المَسْرَحَةْ

الجلسة الرابعة والعشرون:

انتباه الجمهور والوقت

١ - تبعية الفعل لقانون الوقت المسرحي:

في تمارين الأقسام السابقة كان الهدف الأعلى هو إيجاد الحالة الداخلية الصحيحة لدى الممثل، كذلك فإن سلوك الدارس لم يكن منسجماً مع الوقت. فالدارس كان يقضي في التمرين ما شاء من الوقت، دون أخذ الجمهور بعين الاعتبار. فهو لطالما كرر سلوكه في ذات التمرين (المشهد) وقضى وقتاً طويلاً دون أن يبدي (خارجياً) أي فعل يذكر (مثلاً: في تمرين "أنتظر في الحديقة صيفاً").

كذلك كان يخوض بأحاديث طويلة غير مشوقة مع شريكه (مثلاً في التمارين عن التعامل مع الشريك بنص مرتجل).

أما الآن وأثناء تنفيذ أي تمرين، يجب (ضغطه) زمنياً كي يبقى فقط ما هو ضروري وملحّ. يجب ــ وبشكل تدريجي ــ إزالة كل الأفعال والكلمات

التي تُبعد اهتمام الجمهور عن محتوى المشهد التدريبي. وكذلك هو الأمر فيما يخص ألوان الأداء والتكيّفات. على أن يبقي فقط ما يساعد الممثل على تنفيذ مهمته المسرحية. وباختصار يجب أن يكون هناك سعي إلى التوفير في الوقت المسرحي، وسعي للحؤول دون ضياع انتباه الجمهور سدىً. كذلك أن تقوم عناصر الانتباه الواقعة أمامهم بنقل فحوى ومحتوى المشهد بشكل دقيق وواضح ومشوّق.

(٢) تبعية الفعل لقانون تلقي الجمهور:

إن اهتمامنا الثاني سيكون بتوجيه انتباه الجمهور إلى عناصر الانتباه الضرورية واللازمة. وقد تختلف وتتنوع هذه العناصر: شخصية، شيء، موسيقى،ضجيج ...الخ. ويتم ذلك حسب أهمية تلك اللحظة في سياق الفعل.

إذن كيف نستطيع توجيه عناية الجمهور وانتباههم إلى عنصر الانتباه الذي نريده؟

يجب أن نتذكر ذلك القانون الثابت (قانون التلقّي عند الجمهور):

إن ما يثير انتباه الشخصية في هذه اللحظة على الخشبة، يثير في نفسه انتباه الجمهور.

وهنا يعترضنا السؤال التالي: ماذا لو كان على الخشبة أكثر من شخصية في تلك اللحظة وكل منها تعيش حياتها واهتماماتها الخاصة،إلى أين سيتجه هنا انتباه الجمهور؟.

إما أن ينتقل من شخصية لأخرى ومن عنصر انتباه إلى آخر، أو أن يقف عند الشخصية التي تبدو له أكثر انشغالاً وإثارة للاهتمام. هكذا حتى يأتي في اللحظة التي تليها سلوك مفاجئ لشخصية أخرى ينقل انتباه الجمهور إليها، وهكذا حتى نهاية المشهد.

هكذا فإن الحدث البسيط هو الذي سيقود انتباه الجمهور.

الجمهور لن يفهم أي شيء مهم وأي شيء أقل أهمية، والأسوأ أن يتذكر أشياء هي الأقل أهمية على الإطلاق. إذا كنا حتى هذه اللحظة في مشاهدنا التدريبية، نسمح للدارسين بالقيام – وفي الوقت نفسه -بمختلف الأفعال فذلك لأن هذه المشاهد التدريبية في بنائها هي مشاهد غير معدة للعرض أمام الجمهور. فقد كان الهدف الأهم في هذه المشاهد الوصول مع الدارسين إلى الحالة الداخلية الصادقة والمبررّة.

أما وقد بدأنا بالتعامل مع (جمهور) أي بدأنا بالاهتمام بنقل الفحوى والمحتوى الذي نريد، فنحن مجبرون على (تنظيم) سلوك الدارسين كي يستطيع الجمهور في كل لحظة ودون جهد أن يركز انتباهه على عنصر الانتباه الصحيح والذي نقصده نحن. أي يجب أن يخضع سلوك الممثلين لقوانين انتباه الجمهور. وبشكل عام يمكننا أن نلخص تلك القوانين كالتالي:

أن يتلقى الجمهور وفي هذه اللحظة وبشكل إراديّ عنصر انتباه واحد يفرضه انتباه الشخصية (الممثل) في ذات اللحظة.

وإذا سرى على الخشبة وفي الوقت نفسه عدة أفعال، فإن الجمهور سيتابع واحداً منها مهملاً الأفعال الأخرى. ومن هنا يتضح واجب الدارسين أن ينظّموا سلوكهم المسرحي بحيث يكون دائماً أمام الجمهور عنصر الانتباه الأهم والذي يقود تطور الفعل في المشهد. فكل (ممثل) وفي كل لحظة من وجوده على الخشبة يجب أن يعرف:

(١) ما هو الأهم في هذه اللحظة؟

(٢) من يقود تطور الفعل في هذه اللحظة؟

فإذا كان الممثل حسبما تقتضيه الظروف المفترضة لا يملك الحق أن يشارك (بنشاط) في تطوير الفعل أي لأنه ليس قائداً، فليس له الحق في أن ينقل انتباه الجمهور إليه.

يستطيع الممثل أن يعرف مكانه وأهميته في العرض المسرحي، فقط حين يدرك مفهوم الفن المسرحي ككل، ويفهم لأي شيء يتم هذا العرض المسرحي، ما هي الأفكار والمفاهيم التي تطرحها المجموعة من خلاله، ما الذي يجب نقله إلى الجمهور في كل فصل وكل مشهد من المسرحية.

يجب على الممثل أن يعرف جيداً متى يكون محطّ انتباه الجمهور ومتى العكس. أي متى يجب عليه نقل هذا الانتباه إلى عنصر انتباهٍ آخر.

إن الإخلال بقانون الفعل المسرحي عن طريق فعل آخر موازٍ له في الوقت نفسه، يشكل تشويشاً وإعاقة في نقل الفعل الأهم. وإليكم عدة أمثلة على ذلك: في عرض لمسرحية (الزواج) لغوغول شاهدنا التالي: في بداية المنظر الثاني يدور جدال مشوّق ومعبر عن تلك الحقبة بين (الخاطبة) و(أرينا بانتيليمونوفا) حول: من هو الأفضل التاجر أم واحد من النبلاء؟

ليس لدى العروس -والموجودة معهما أيضاً- أي حوار تقوله.

ما هو السلوك الذي اتبعته هذه الممثلة؟ لقد جلست في مقدمة المسرح وراحت وبشكل كوميدي مبتذل (تبتذل الكوميديا) بأن تعد على أصابع يديها أيٌ من العرسان الست ستختار.

إن انتباه الجمهور كان قد انتقل حالاً إلى تلك الممثلة بينما ضاع هباءً ذلك الجدال المشوق والمهم بين (الخاطبة) و(ايرنيا بانتيليمونوفا).

إذن ما الذي كان على المخرج فعله في هذا المشهد؟.

كان لابد وقبل كل شيء أن يحدد الأهم. هل هو العروس وأصابعها في المقدمة، أم الجدال عن صفات النبلاء والتجار؟.

فإذا كان الحل هو أن نولي الاهتمام للجدال، فعلى جميع الممثلين في المشهد دون استثناء أن يظهروا بأدائهم أن هذا الجدال هو الأهم. عندها وفي هذا المشهد يمكن للطرف الثالث (العروس) أن تشارك (ودون حوار) بذلك الجدال، بتأييدها لاعتراضات (الخاطبة) ورفضها لحجج (إيرينا بانتيليمونوفا).

حتى لو افترضنا أنها لن تشارك في هذا الجدال، فإن سلوكها يجب ألا يجذب بأي حال من الأحوال انتباه الجمهور عمّا هو أهم.

إن فكرة (أن يؤدي جميع الممثلين جزءً أو مشهداً) لا تعني بالضرورة مشاركة نشيطة واضحة من قبل كل واحد منهم في صلب الفعل الخاص بهذا المشهد أو الجزء. فأن يلعب الجميع مشهداً، هذا يعني تنظيم سلوكهم لقيادة انتباه الجمهور حسب ما يقتضيه خط الفعل الأساسي في المشهد، والذي من خلاله يتم نقل الفكرة من المشهد.

إليكم مثال آخر: من رسالة أرسلها م. س. شيبكين إلى ب. ف. انينكوف: {....في مسرحية (مصيبة العقل) وفي المشهد الأخير يقوم (تشاتسكي) بشتم بذاءةِ وبطلانِ المجتمع المعاصر. وقد قام بذلك بشكل مقنع جداً. وقد رأيت على وجه (فاموسوف) ملامح كانت من الإقناع بحيث أنني صدقت تماماً أنه مجنون. وكمتفرج حيادي وبالنظر إلى (تشاتسكي) لم أستطع أن أتمالك نفسي من الضحك.... كان ذلك حقيقياً صادقاً لدرجة أن الجمهور ضحك وبشكل مُعدٍ ممّا ألحق الأذى بالمشهد.

وهنا أدركت أن ذلك كان خطأً، وأدركت أني يجب أن أتعامل بحذر شديد فيما يتعلق بالاستسلام للإحساس وخاصة على الخشبة. إذ أن (فاموسوف) ليس في المقدمة. لقد أخرجتُ المشهد مع ابنتي وكان العمل موجهاً بشكل أساسي على (تشاتسكي). إن رسالتكم أقنعتني بخطأي. إن صدق الإحساس وواقعية الأداء ضرورة في الفن، ولكن بالقدر اللازم والكافي لخدمة الفكرة الأساسية العليا}.

وهكذا سنقوم بتوجيه انتباه الجمهور إلى الفعل الأساسي. كذلك سنقوم بتنظيف هذا الفعل من كل ما هو زائد وغير ضروري.

التمارين العمليّة الخاصّة بـــ قسم

انتباه الجمهور والوقت

تمرين رقم: ٦١٣

نقوم بتكرار التمرين رقم ٢٨٦ في الصف الأول (شخصان يصطادان السمك، أحدهم محظوظ والآخر يحسده) يجب هنا أن نولي عناية (بضغط الوقت و الابتعاد عن الأفعال المتوازية.

تمرين رقم ٦١٤

أن نكرر رقم ٢٨٧ من الصف الأول (شخصان يعيشان معاً في غرفة).

تمرين رقم ٦١٥

أن نقوم بتكرار مشهد من الصف الأول تمرين رقم ٢٩٤ (صيد البط).

تمرين رقم ٦١٦

تكرار مشهد الصف الأول تمرين رقم ٢٨٨ (حائر في محطة القطار).

تمرين رقم ٦١٧

ممرضة تضع الضمّاد على يد أحد المرضى، يتم تنفيذ المشهد حسب الذاكرة الفيزيائية للأشياء. (انظر التمرين رقم (٦٠٧).) تمرين لعبة الكلمات.

الجلسة الخامسة والعشرون:

الديناميكيّة والــتمثاليّة

إن الأسلوب الأقوى و الأبلغ في تحويل انتباه الجمهور، يُعتبر (الفعل الخارجي غير المكتمل) أو الفعل المنقطع. ولندرس ذلك من خلال مثال:

أحدهم يقوم بتحضير مفاجأة، فيدخل الغرفة الخاصة بصديقه والذي بدأ حزم حقائبه للسفر.

يضع في الحقيبة المفتوحة على السرير هدية ثم يخرج مسرعاً. فيدخل الصديق ليتابع جمع أغراضه في الحقيبة ليجد فجأة تلك الهدية...

وبما أن الحديث هنا يدور حول البلاغة (الخارجية) للحركة المسرحية، فلنتأمل المشهد من هذه الناحية.

بالإمكان أداء المشهد على هذا النحو: أحدهم يدخل الغرفة بهدوء يضع الهدية ثم يخرج بنفس الهدوء ثم يدخل آخر متابعاً حزم حقائبه فيبدأ بوضع بعض الأشياء في الحقيبة فيجد الهدية ويبدأ بتأملها.

وهنا، هل يمكننا القول إنَّ أداء هذا المشهد على هذا النحو هو أداء ديناميكي؟ أي أنه أداء مشبع بالحركة والفعل الداخلي والخارجي؟ أبداً!!.

كيف يمكن أداء هذا المشهد التدريبي بصورة أكثر ديناميكية؟

يجب أولاً أن نخلق لأنفسنا معوقات وممانعات للفعل. وإلا لن يكون هناك (كما نعلم) صراع. أي لن يكون هناك فعل مسرحي داخليّ. أي لن يكون هناك ديناميكية داخلية.

ولنحاول وبمساعدة الخيال (الفانتازيا) اختراع ظروف ملحقة ،ثم نقوم بتقييم تلك الظروف ،فنصنع لأنفسنا تلك الديناميكيّة الداخليّة.

فلنفترض مثلاً أن الشخص الذي يحضِّر للمفاجأة، يجب عليه أسرع ما يمكن ودون أية ضجة ودون أن يلاحظه أحد، أن يقوم بمهمة وضع الهدية. عندها سيعيقه عن الفعل أي صوت أو أية ضجة أو حركة في الغرفة المجاورة سيكون مجبراً بالتالي على التعامل معها وتقييمها كمانعات لما يريد القيام به. ويظهر هذا من خلال قطع الحركة الخارجية للممثل.

إن السعي الفيزيائي الحركي للقيام بالفعل، سيتم بالتناوب مع توقفات لتقييم ممانعات الفعل. وهذه التوقُّفات أو الانقطاعات الحركية، لا تعني أبداً انقطاعاً في الحركة الداخلية. لا بل على العكس ففي أثناء التوقفات تكون الحياة الداخلية للممثل في قمّة ديناميكيتها ونشاطها.

وبشكل عام فإن الممثل كلما قلَّت حركته الخارجية، كلما وجب أن نزيد حركته الداخلية أي حياته الداخلية. وفي مثالنا هذا وأثناء التسلُّل إلى الحقيبة المفتوحة على السرير، يتوقف الممثل لدى سماعه صوتاً ما،وفي أثناء هذا التوقف يكون الممثل مليئاً بالحركة الداخلية النشطة. رغم أنه لا يبدي أي حركة خارجية تُذكر، ثم بعدها يتابع الحركة بهدوء نسبي (فقد زال الخطر من أن يراه أحد).

ومن المزايا الخاصة بالديناميكية الخارجية، هي الأفعال و الحركات غير المكتملة (المنقطعة). لهذا من الأفضل أن نقوم بأداء دور المتسلِّل على هذا النحو:

ها هو قد أنجز في تسلُّله إلى الغرفة خطوتين أو ثلاث ثم توقف ليصيخ السمع ثم يتابع هكذا... الخ. ومن اللحظات الأكثر ديناميكية وتشويقاً، هي تلك التي تنقطع فيها الحركة. مثلاً: ها هو قد وصل إلى الحقيبة ويبدأ بكلتا يديه بوضع الهدية، فيسمع فجأة صوتاً مفاجئاً في الغرفة المجاورة (فيتجمَّد) في مكانه وفي ذات الوضعية.

إن تعبير (التجمُّد) مرتبط بشكل بديهي بالناحية الخارجية. إذ أن إيقاف الحركة الخارجية يرافقه شدةٌ في الحركة.

وهكذا فإن الديناميكية هي: الخط غير المنقطع للفعل الداخلي. ويعبَّر عنها خارجياً بحركة يتخللها توقّفات ديناميكية (أي مليئة بالحركة الداخلية)، مبرَّرة صادقة وموجَّهة إلى عنصر الانتباه.

كلما كانت الحركة الخارجية أثناء الأداء أقل، كلما وجب أن تزيد حركة الحياة الداخلية. ولا يمكن أن يكون هناك توقفات في الحركة الداخلية فالمسرح يرفضها تماماً.

تمارين عملية

تمرين رقم: ٦٢٢

يقوم الدَّارسون بتنفيذ مهمة فيزيائية (أنظر تمارين الصف الأول –رقم ٨٣ وحتى رقم ١٤٦)، وبشكل مقصود يناوبون الحركة مع التوقفات المبرَّرة داخلياً.

مثال: أحدهم يرتب غرفته و في الوقت نفسه يستمع إلى حديثٍ في الغرفة المجاورة. في اللحظات الهامة بالنسبة له،لابدّ أن يتوقف (ديناميكياً) ليستمع بشكل أفضل. يدخل أحدهم من الغرفة المجاورة فجأة فيجد الأول وهو يستمع... ينتهي التمرين عند لحظة (التجمُّد) لكليهما. لحظة التجمد عند أولهم، أتت نتيجة دهشته بفعل الآخر أما الآخر فمن انكشاف أمره.

(إن كيفية تحويل الإحساس إلى مهمة مسرحية قد تعلَّمناه في الصف الأول) لهذا يمكن أن تكون النهاية هنا مرتبطة بمشاعر كليهما.

تمرين رقم ٦٢٣

أثناء قيام الدّارسين بأداء مهمة فيزيائية ما، وبصفقة من المدرس، يوقفون الحركة محاولين إيجاد مبرِّر لتوقفهم وبشكل مرتجل (انظر التمارين رقم ٨٣ وحتى ١٤٦).

تمرين رقم ٦٢٤

تنفيذ مشهد تدريبي مدروس ديناميكياً.

القسم السادس عشر

البلاغة المسرحيّة

الجلسة السادسة والعشرون:

شكل ووضعيّة الجسد على الخشبة

(التمثاليّة - Rakors)

التمثالية[*]:

لابد قبل البدء، من إعادة تذكير الدّارسين بملخّص الجلسات الماضية حول المرونة الجسديّة، والترشيد المدروس للطاقة العضليّة (انظر القسم الثاني في الصف الأول "الحريّة العضليّة"). ولا مانع من القيام ببعض التمارين

(*) من الضروري جداً أثناء هذه التمارين أن ندعو الدارسين إلى نوع خاص من المراقبة والملاحظة، لدراسة حركات الجسد البشري، وإضافته إلى ما يمكن ملاحظته في الحياة العادية. يجب أن يضطلع الدارسون على الأعمال الإبداعية للعظماء والنحّاتين والرسّامين في مختلف العصور ومن مختلف القوميات، وخصوصاً القديمة منها بالإضافة إلى عصر النهضة. وليحضُروا إلى الصف محمَّلين بمجموعات من الصور والكتب لهذه الأعمال. أن يزوروا المتاحف الفنيّة والمعارض.. الخ. باختصار أن نجمع بكل الأشكال الممكنة رصيداً معرفيّاً جيداً وغنياً خاصاً بهذا الموضوع.

السابقة الخاصّة بالتحرُّر العضلي وتدفّق الطاقة (انظر التمارين من ٢٢ وحتى ٤٨) كي يتم بعد هذا، الانتقال إلى تمارين تطوير الإحساس بالجسد (التمثالية). ويظهر هذا الإحساس من خلال قدرة الممثل على إيجاد انسجام مُعبِّر بين جسده وما يحيط بهذا الجسد على الخشبة: الشريك، الأشياء، مختلف قطع الديكور (الأعمدة، الأدراج، الأبواب... الخ).

أثناء تنفيذ التمارين السابقة لابد من توجيهه خيال (فانتازيا) الدَّارسين ليس فقط للبحث عن الفعل الداخلي الصحيح وإنما وفي الوقت نفسه إيجاد ذلك الانسجام الجسدي الخارجي والبليغ بين هذا الجسد والوسط المحيط به.

ولكن هذا لا يعني مطلقاً التميُّز عن الآخرين بهدف إدهاش الجمهور، بل على الدَّارس أن يبحث عن الشكل الجسدي الأكثر بلاغة واللازم والضروري فقط والذي يساعده بدقة ووضوح على نقل المعنى والفحوى للجمهور.

إن الشكل الخارجي يجب ألا يتمَّ اختراعه بل أن (يولد) وبشكل طبيعي منسجم ومنطقيّ.

شكل ووضعية الجسد على الخشبة (الراكور): هو كما يقولون (الجسد المتكلِّم) هو الجسد الموجود على الخشبة والمتحرِّر عضلياً والبعيد عن أية قوالب شكلية جاهزة، والذي وفي الوقت نفسه يعبّر بدقة وبلاغة ووضوح عن الحياة الداخلية للشخصية.

تمارين رقم: ٦٢٥ - ٦٢٦

التركيبة (ممثل+ أشياء). يطلب المدرس من الطلاب أن يخرجوا إلى خشبة المسرح بالتوالي ليقوموا بالتمرين:

(١) أدافع عن نفسي باستخدام الكرسي.

(٢) أهاجم باستخدام الكرسي.

تمارين رقم: ٦٢١ - ٦٣١

يعطى الدّارسون مختلف الأشياء والمواد، والتي يجب على كل دارس أن يجد تركيبة توحِّد بين جسده وهذه الأشياء (مع الكرسي، الطاولة، المقعد،العمود، الدّرج،الشباك،...لخ.).

تمارين رقم ٦٣٢-٦٣٣

(١)-أحدهم يُحرّك عقارب ساعة الحائط ليخدع الآخرين بالوقت . ولكن في اللحظة الحاسمة يدخلون وتقع أبصارهم عليه (متلبساً).

* شرط أن يُستخدم في التمرين كرسي وطاولة، وأن ينتهي التمرين لحظة ضبطهم له.

(٢) ذات الأمر ولكن بهدف آخر: يريد هذه المرّة أن يضبط الوقت فعلاً في ساعة الحائط.

وينتهي المشهد: قَفَزَ على ظهر قطّ فجأة.

في كلا التمرينين يجب أن يصل الدارس إلى مرحلة (الظهر المتكلِّم) أي أن يكون قادراً وظهره للجمهور، على إيصال (وببلاغة ودقة) حالته الداخلية.

تمرين رقم ٦٣٤

طيَّار يجلس خلف المقود، يهدِّد الطائرة خطر ما، فيحوِّل مسار الطائرة لكنه يفشل ويستعد الآن للاصطدام بالأرض.

ملاحظة: يجب أن يتوقف التمرين في النهاية، أي قبل لحظة الاصطدام.

تمارين رقم: ٦٣٥ - ٦٣٦

أن نقوم بتكرار تمارين الصف الأول رقم ٢٠٠-٢٠٢ بهدف إيجاد وضعيات وحركات جديدة.

التركيبة المؤلَّفة من ٢-٣ شركاء أو أكثر

تمرين رقم ٦٣٧

أحدهم يجلس على مقعد فيأتي الآخر مازحاً فيرفع أحد أطراف المقعد لينزلق الأول على الأرض. الأول يكتشف الفاعل. والوضعيات هنا يمكن أن تختلف حسب طبيعة العلاقة بينهما وتبريراتها: مثلاً الأول منزعج والآخر يضحك منه، أو أن يضحك الاثنان معاً.. الخ.

تمرين رقم: ٦٣٨

أحدهم يقرأ رسالة ما. (الوضعيّة توضّح علاقة القارئ بما يقرأ) وهناك آخر يعتقد أنه يعرف الأول، فيقترب من الخلف ليغلق بيديه عينيَّ الأول. الوضعية يجب أن تعبِّر عن: انزعاج الأول ودهشة الثاني.

تمرين رقم ٦٣٩

أحدهم نائم، وآخر يوقظهُ. حالة الاستيقاظ. وهو مشهد يمكن تكراره عدة مرات معبرين عن مختلف حالات الاستيقاظ، والتي في كلِّ مرة نتخذ فيها وضعيّة معبِّرة.

تمرين رقم ٦٤٠

أحدهم يقف أمام النافذة، واثنان آخران يتسللان إليه لإخافته، وحين يقتربان يلتفت إليهما فيتسمرا في المكان.

تمرين رقم ٦٤١

تجلس امرأة في حديقة عامة، يراها أحد معارفها فيتجه إليها مبتسماً، وعندما تراه المرأة وقبل أن يصل إليها تنهض عن المقعد وتتجه إلى إعلان ما لتقرأه وتدير ظهرها للرجل. الرجل يقف خلفها حائراً من الموقف (جميع الوضعيات الممكنة).

تمرين رقم ٦٤٢

أن نقوم بأداء مشاهد بتبريرات مختلفة وحالات مختلفة لشخصين يحملان ثالثاً. مثلاً: في غرفة في المستشفى هناك مريض مستلقٍ وهناك آخر

يعتني به يهرع الثالث إليهما معلناً عن حريق فيقوم الاثنان بحمل الثالث لإنقاذه.

"تمارين تتطلب تقنية الخفّة والرشاقة والقدرة العالية على التوافق الحركي"

تمرين رقم: ٦٤٣

أحدهم يريد أن يضرب الآخر والثالث يمنعه.

تمرين رقم ٦٤٤

أحدهم يصفع الآخر.

توجيهات منهجية:

لابدَّ من تذكير الدّارسين بالــ (الحركة التحضيرية المعاكسة (أتكاز)) أي أن كلّ ضربة نريد توجيهها، يجب علينا أن نحرّك يدنا التي تضرب عكس اتجاه الضرب أولاً، ثم تأتي الضربة ثانياً، وكلما كانت الضربة قوية كلما لزم أن يكون عكسها أكبر... فمثلاً إذا أردنا أن نرمي حجراً، في البداية لابد لنا من أن نسحب يدنا إلى الخلف ثم يأتي القذف إلى الأمام. كذلك الأمر أثناء العناق نعود بظهرنا للخلف قبل العناق... وذات الأمر أثناء التحية والانحناء أن نرجع بالجسد إلى الخلف ثم ننحني إلى الأمام... الخ.

تمارين ٦٤٥-٦٤٩

أحدهم يطلق النار والآخر يسقط على الأرض: التبرير: (١) قتل الشخص الخطأ. (٢) قتله انتقاماً. (٣) بهدف السرقة. (٤) مبارزة فاصلة لعدوين. (٥) مبارزة بين صديقين متخاصمين.

تمارين ٦٥٠-٦٥٣

بناء مشاهد يقوم فيها الدّارس بالسقوط لمختلف الأسباب (تعثَّر، تزحلق، أغمي عليه، أطلق عليه النار.. الخ).

(انظر التمرين رقم ٤٨ في الصف الأول)

تمرين رقم: ٦٥٤

اثنان يهاجمان من الخلف شخصاً ثالثاً ليربطوا حول فمه وشاحاً.

تمرين رقم ٦٥٥

شخص (فتاة أو شاب) يحاول نزع شيء ما من يديّ الآخر، فيهرب ويراوغ فيمسك به. وضعيّة (القبض على أحدهم) ويمكن هنا أن يختلف المبرِّر مثلاً (أصدقاء يمزحون مع بعضهم).

تمارين رقم ٦٥٦-٦٧٠

تكرار تمارين الصف الأول حول العلاقة والتعامل مع الشريك بدون كلمات، مبرزين من خلالها البلاغة الجسديّة. (انظر التمارين رقم ٣٠٣ وحتى ٣١٦).

الجلسة السابعة والعشرون:

الإشارات وملامح الوجه

"إن أفضل إشارة جسدية هي تلك التي لا يلاحظها الآخرون" هذا ما كتبه الفرنسي الشهير (دلسارت) في مذكراته وتابع بعد هذا: "وليس هناك ما هو أسوأ من الإشارة غير المبرَّرة". هذه الملاحظة يجب أن ترسخ في أساس عمل الممثل على إشاراته.

إن هدف تمارين هذا القسم هو إيجاد الإشارة المقصودة والمبرَّرة والمعبِّرة البليغة، والتي تنقل المعنى أو الفحوى وهو الهدف الذي يجب أن يضعه الدّارسون نُصب أعينهم.

وإليكم شرحاً موضِّحاً مأخوذاً من كتاب لـــ(س. فولكوفسكي) "الإنسان على الخشبة"، حيث يجيب في هذا الكتاب عن أسئلة كثيرة حول علم الإشارة: "إذا كانت الإشارة تقوّي معنى الكلمة، فلا يجب أن نُضعف هذه الإشارة"

بعض الإشارات يمكن أن تنشأ هكذا: أمدُّ يدي لآخذ، أرفع يدي للقَسَمْ، هذه الإشارات ميكانيكية من بين جميع الإشارات، وهي ضرورية ولا مفرَّ منها حتى ولو كانت الأقل تأثيراً.

وهناك الإشارة التشكيليّة: وهي الأقل أهمية و تستخدم بكثرة. أما الإشارة الثالثة فهي الإشارة ذات المنبع النفسي، وهي الأكثر إمتاعاً، والأقلُّ استخداماً. فلنتأمل كُلاًّ من هذه الأنواع على حِدَه:

الإشارة الميكانيكية: أقل تشويقاً من غيرها إلاّ أن المشوق فيها هي أنها تميِّز مختلف الأنماط الحياتيّة، والتي يستخدمها الممثلون السيئون و بشكل سيء أيضاً. فمثلاً: حين يشرب السكران من الزجاجة أو حين تلحس الخاطبة شفتيها عندما تشرب الشاي الساخن. إنهم يزجّون بأنفسهم في قوالب جاهزة.

الإشارة التشكيلية: وهي الأسوأ على الإطلاق. وإذا أضيفت إليها بعض الجمل المفخمة والمزخرفة يمكننا القول إن هذا (قرحة في معدة المشهد). وهناك نوعان لهذه الإشارة (١) الأول عندما ترسم اليد دلالة الكلمة، كإشارة الأستاذ في المدرسة. فمثلاً يقول الممثل: "قلبي، رأسي، ويده تنتقل إلى قلبه ورأسه، وهي إشارة مملة وغير ضرورية حين تسعى اليد خلف الكلمة. وبالمناسبة يمكننا قول ذلك حين تسبق الإشارة الفكرة تماماً كالبرق الذي ينبئ بالرعد.... وبكل الأحوال هذه الإشارة لا تعيق الجمهور ولا تقطع انتباهه فهو يستطيع بكل بساطة في النهاية أن يتتبع الكلمات.

(٢) أما النوع الثاني للإشارة التشكيلية، فهو الإشارة التي يضيفها الممثل أثناء حديثه، والتي لا تمت بأي صلة بهذا الحديث، والتي تشير وعلى طول الخط إلى شيء غير موجود. هذه الإشارة لا ضرورة لها أبداً. فهناك عادة الإشارة بالإصبع أو اليد والتي ترسم كلمة (أنا)، والتي تكون عادةً على امتداد جميع المشاهد والتي نلاحظها أكثر في عروض الأوبرا. فالممثل يقول: "أنا أريد، أنا لا أريد، أنا أرفض، أنا أحب، أنا أكره" كل هذا، مستخدماً الإشارة ذاتها.

إن الإشارة التشكيليّة هي إشارة تافهة. ليس لأنها بسيطة ومملّة وتخصّ الصم والبكم، وليس لأنها في متناول حتى الطفل ـــــ بل لأنها سهلة،

وسهولتها هذه تغري الممثل الكسول غير المفكِّر فيلجأ إليها بدل أن يتجه إلى الإشارة النفسية الأقوى والأكثر تشويقاً وقيمة ومتعة، وبالتالي الأكثر صعوبة.

الإشارة النفسية: هي التعبير الخارجي عن الإحساس الداخلي. ولكن هذا الإحساس غالباً ما لا يتَّفق مع الكلمة، و لربما أكثر الأحيان ناقضها تماماً. ويمكننا القول إن الإشارة النفسية لا تتفق مع الكلمات التي نقول، بل تتفق مع القصد من وراء الكلمات ،أي (ما وراء النص). وإليكم مثال كيف أن الإشارة النفسيّة لا تتفق مع النص:

الإشارة العموديّة للتّأكيد والإشارة الأفقية للنفي والرفض. ومن يستطيع التشكيك بصحة هذا؟ فلنفترض أنكم تحاولون إقناع أحدهم بأن شخصاً ما معروفاً من قبلكما،هو إنسان شريف ونبيل وحساس:

إن يدكم سترسم إشارة تأكيدية على الطاولة في كل صفة من الصفات والرأس سيرافقها.

ولكن ماذا لو أنّكم أَعطيتم لتلك الجمل السابقة، قصداً مختلفاً وكأنكم لا تصدِّقون هذه الصّفات أو ترفضونها. عندها ستتحرك اليد مع الرأس بإشارة أفقيّة رافضة معبِّرة عن علاقتكم الداخلية بالكلمات التي تقولون.

يقولون أحياناً: "أنا لا أريد" مرفقةً بإشارة تأكيديّة عموديّة بالرأس ضاربين على الطاولة بقبضة اليد. لكن هذا لا يناقض النظرية السابقة أبداً. أن هذه الإشارة تؤكد على إرادة الاعتراض وليس الرفض، فالإنسان في هذه الحالة لا يرفض الرغبة بل يؤكِّد على رغبته في الرفض. وهناك علاقة رائعة بين العين واليد. ويمكننا القول "إن العين منشغلة دائماً بمن نحدث، أما اليد فيشغلها عن أي شيء نتحدث. فحين قالت (لارينا) في الأوبرا: هاهم بناتي... كانت يدها تشير إلى بناتها أما عيناها فتنظران إلى (أنيغين). فعندما نقول لأحدهم: انقلع من هنا ! فإن عيوننا تنظر إليه أما اليد فتشير إلى الباب. ويكفينا أحياناً حركة واحدة من العين للتَّعبير عن علاقة مسرحية لا بل و

تكفي لتنفيذ مهمة مسرحية كاملة. فحين نقول بصوت ليِّن هادئ وبإشارة مهدِّئة من يدنا لأحدهم: "أنت تعني لي الكثير" وفي ذات الوقت عيوننا تنظر إلى شخص ثالث، عندها سيبدو واضحاً كَذِبُ ما ادّعيناه، فيدنا هي التي تحدِّد عن أي شخص نتحدّث ــــ وليس العين.. وبالمناسبة فلنتحدث هنا عن أهميّة (اتجاه) الإشارة ومعناها.

ونستطيع هنا بالمناسبة أن نحدّد وعلى شكل قاعدة: أن أحاديثنا عن الأشياء غير القابلة للشكّ، ترافقها إشارات من الأعلى إلى الأسفل. وعند الحديث عن الأشياء المشكوك في صحَّتها، فإننا نرفقها بإشارات من الأسفل إلى الأعلى . كذلك نستطيع القول إن الاتجاه إلى أسفل إيجابي، أما الاتجاه إلى أعلى فهو تخمينيّ.

يعتقد البعض أحياناً أن جماليّة الإشارة هي إضافة لا ضرر منها: ها أنا أُؤدّي دوري، وفجأة وفي هذه اللحظة المؤثرة، لابدّ أن أصنع شيئاً(جميلاً) ومن البديهي أن هذا (الجميل) سيؤدي إلى حركات تقليديّة وجاهزة ومعروفة، و لربما مأخوذة من المسرحيات البائدة.

أما الجمال الذي يهمنا فهو ذلك الجمال الذي هو جوهر الحركة، حين تكون الحركة موجّهةً ومقصودة. إذ إنَّه لا يوجد حركة غير جميلة إذا كانت تعبِّر عن المعنى. ((وبالتالي فإن حركاتنا يجب أن تخدم الهدف. وكي تكون هذه الحركات صحيحة، لا بد لها من أن تنسجم مع الطبيعة الإنسانية والناموس البشري الذي يحكم العلاقة بين الحركات الروحيّة والحركات الفيزيائيّة. وكي تكون هذه الحركات (جميلة) يجب أن يتحقق شرط التوازن في هذه العلاقة.

المبدأ الأساسي: هو قانون التضاد أو كما يقولون بالفرنسية (opposition) حين يكون الرأس للأعلى والعينين إلى الأسفل أو العكس، أوحين تكون اليدان إلى اليمين والجذع إلى اليسار... إلخ.....

ولنأخذ مثالاً غير معقد: علاقة (الرأس والعيون). بدايةً ودون العمل بالقانون السابق (التضاد): الرأس إلى الأسفل والعينين كذلك: ستكون هذه إشارة فيزيائية بسيطة مثل: (لقد أضعتم شيئاً ما وتبحثون الآن عنه على الأرض).

وبالعكس: الرأس والعينين إلى الأعلى: هي أيضاً إشارة فيزيائية ميكانيكية بسيطة: (أنتم تنظرون إلى السماء أو النجوم). أما الآن ومع العمل بقانون التضاد: الرأس إلى الأسفل والعينان إلى الأعلى: انتباه، احترام، امتنان،.... إلخ، والعكس: الرأس للأعلى والعيون للأسفل: احتقار، إباء، لا أريد المشاركة بـــ،.. الخ...).

ويجب ألاّ ننسى التنويه إلى التّوق الشديد لدى البعض لتكرار الإشارة. فالبعض يعتقد أن التكرار قوة! ولكن ليس من المعقول تكرار كلمة (كفى... كفى... كفى...) هو أقوى من قول كلمة (كفى) واحدة وبإرادة قوية والتي يأتي بعدها الصمت الذي يقويها. إن القوة في البلاغة ودقّة التعبير، وليس في التكرار. ففي إشارات التهديد مثلاً، يكون التهديد فعّالاً فقط من الإشارة الأولى، أما بقية الإشارات ومهما تكررت لن تخيف أحداً. لا بل على العكس ستضعف إشارة التهديد الأولى. فالإشارة الأولى فعل إراديّ قوي، أما البقية فهي تخامدٌ لصدى الفعل الأول. فالفعل الأول إرادي أما البقية فتنتمي لمنطقة التأثر بالفعل الأول.

فمن الواضح عندما لا يتحكم الإنسان بنفسه، أن يلجأ إلى التكرار في الأوقات التي يجب عليه فيها أن يكون قوياً ودقيقاً.

(إن كلّ تطور يجب أن يأتي من الداخل إلى الخارج: الجذع، الغصن، الأوراق، الوردة. فكلما ابتعدنا عن المركز زادت الصعوبة وزادت الدقة أكثر فأكثر. ونحن ندرك أهمية اليد كعضو من أعضاء البلاغة التعبيرية. ولكن لنتأمل هذا التوضيح: الجذع (الجسد)، الكتف، الكوع، اليد.

كل ما لا يمكن للإنسان التعبير عنه من خلال الكلمات،كذلك كل ما هو صعب التجسيد مبهم، يمكنه التعبير عنه من خلال اليد. نعم مدهش ما تستطيعه اليد ولكن المدهش أكثر، ألاّ تشارك في التعبير!.

أنظروا إلى أيديكم كم هي عاجزة، جلفة، متهالكة، كم هي بدائيّة... تشبه بعضها بعضاً... هي ذاتها في كل لحظة... ليس فيها أي (حياة). وهل هم كُثْر أولئك الذين يستطيعون ودون كلمات أن: يدعوا أحداً ما، أو أن يحذِّروا، يرفضوا، يُلهموا، يُسقِطُوا..". ؟)

إن أفكار س. فولكوفسكي عن علم الإشارات قد نفيد منها فيما يتعلق بالشخصية المسرحية والسمات المميِّزة للإشارات البشرية عامة.

فالحديث تركَّز وبشكل كبير على طبيعة الإشارة كمفهوم. ولكن الممثل مدعو للخشبة ليس لتجسيد حياة الإنسان (بالعموم) وإنما لتجسيد حياة إنسان محدد بعينه، وإبراز ذاته وخصوصيته ومزاياه الخاصة. لهذا فالبحث عن الإشارة اللازمة للممثل يجب أن يتمّ بعدة اتجاهات:

(١) الإشارات التاريخية: (إذا لعب الممثل شخصية محدَّدة من حقبة تاريخية، أو شخصية ذات قومية أخرى. إلخ.

(٢) الإشارات الخاصة التي تميِّز المجتمع أو الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية.

(٣) الإشارات الذّاتية، أي الإشارات التي تميِّز تحديداً هذه الشخصية عن غيرها من البشر...

وبتجسيد هذه النواحي على الخشبة يجب على الممثل ألا يُخِل بالإشارات العامة المشتركة لدى جميع البشر والتي هي أساس للإشارة الصحيحة. أما التمارين التالية فهي لتطوير ما سبق ذكره:

التمارين العمليّة

الإشارة وملامح الوجه

تمارين رقم ٦٧١-٦٧٨

أن نعبِّر بإشارة واحدة عن المهمات المسرحية التالية: (١)أطرد. (٢)أستضيف (أدعو)، (٣)أنبذ. (٤)أُغري، (٥)أرشد (أدلّ)، (٦)أوقف، (٧)أداعب، (٨)أطلب العفو... إلخ.

-أن نعبر بإشارة واحدة عن العلاقات الشعورية التالية: (١)الاشمئزاز، (٢)الدهشة الشديدة، (٣)الخوف، (٤)الرقّة.. إلخ... (أنظر تمارين الصف الأول رقم ٣١٧-٣٣٣).

تمارين رقم ٦٩٦-٦٩٨

(الأيدي)

يجب ألاّ يظهر من الدّارس إلا يديه التي تقلِّب صفحات كتاب: (١)مشوِّق، (٢) مملّ، (٣) مضحك... إلخ... (أنظر تمرين رقم ٧٤).

تمارين رقم ٦٩٩-٧٠٦

الإشارات المميّزة للشخصية

نقوم بتكرار التمارين من ٦٧١ وحتى ٦٩٥ باحثين عن الإشارات المميّزة لـــ: (١)إنسان بدائي متوحش، (٣)يوناني قديم، (٣)فارس من العصور الوسطى، (٤)برجوازي، (٥)عامل، (٦)فلاح، (٧)عسكري، (٨)أرستقراطي من عصرٍ ما وقومية ما... إلخ.

الإشارة والكلمة

"إن الإشارة بالعموم هي التي تنبئ بالكلمة. ومن الجدير ملاحظته أن الإشارة والكلمة يقتربان كلما زادت حميّة الحديث هكذا حتى ترافق الكلمة الإشارة. لكن الإشارة لا تأتي بعد الكلمة أبداً.

إلا إذا كان الإنسان غير قادر على التحكم بذاته أو ثملاً أو مجنوناً، فنلاحظ الشخص السكران مثلاً يقول: "ماذا لديك لتقوله في كل هذا؟ !!" (ويديه مقلوبة الأكف إلى أعلى) ولكن الإشارة هنا لا تعتبر تكملة للجملة التي قالها بل هي بديل عن الجملة التي تلت الجملة السابقة لكنه لم يقلها بل عبر عنها. فقد قال: (ماذا لديك لتقوله في كل هذا؟) ثم جاءت الإشارة عوضاً عن (لا شيء لديك بالطبع).

أما عن أنواع الإشارات التي ذكرت سابقاً أي تلك التي ترافق الكلمات فإن (دلسارت) لم يذكر شيئاً لكن لابد من الحديث عنها.

أثناء الاستغراق في الكلام (عند النقاش الحاد أو العكس أثناء إلقاء كلمة خطابية) تعتبر الإشارة هنا هي بمثابة وضع خط تحت الكلمات الهامة لتميزها.

ومن الضروري هنا أن تتم الحركة (الإشارة) مع جزء من الكلمة. وفي حركة اليد هناك نقطة تسمى الذروة، أي النقطة التي تنتهي فيها الحركة التي تحددها اليد، وهي ما يميز الإشارة (الحركة).

والتي يسمّونها الإنكليز بـــ(ضربة الإشارة) وهي التي تعطي الإشارة الدقة النهائية التي يجب بالضرورة أن تتوافق مع النبرة في الكلمة الأهم، أي الكلمة التي تحتها خط. وتُتَّبع هذه القاعدة غالباً في الأدوار الكوميدية.

تمارين رقم ٧٠٧

نقوم بتكرار تمارين الصف الأول الخاصة بالتعامل مع الشريك بنص مرتجل. مع الانتباه إلى البلاغة والدقّة في استخدام الإشارات (أنظر التمارين ٣٠٣-٣١٦).

تمرين رقم ٧٠٨

نقوم ولذات الهدف بتكرار التمرين رقم ٢٩٢ (دخل أحدهم إلى غرفة غريبة عنه محاولاً تبرير ما يحدث).

تمرين رقم ٧٠٩

إعادة التمرين رقم ٣٥٠ (لعبة: إشارة، حوار) ولكن مع تغيير في الشكل الخارجي بما يتوافق مع ما تم اجتيازه في الصف الثالث.

تمارين رقم: ٧١٠-٧١٢

الأرجل

لا يظهر من الدّارس سوى قدميه والذي يجلس الآن ولديه مطلبٌ ما:

(١)هو الآن ينتظر خروج رجل مهم. (٢)لقد تلقّى للتو رفضاً. (٣)إنه الآن في كامل الرضا.

تمرين رقم ٧١٣

نقوم بتكرار التمارين رقم ٧١٠-٧١٢، لكن الأرجل هنا هي لبشرٍ من عصور مختلفة ومراكز اجتماعية وسياسية مختلفة.

تمرين رقم ٧١٤

تكرار أحد تمارين الصف الأول أو الثاني بحيث لا يظهر من جسد الدارس سوى الرأس.

تمرين رقم ٧١٥

كذلك الأمر لكن لا يظهر من الجسد سوى الأقدام.

تمرين رقم ٧١٦

كذلك الأمر لكن لا يظهر من الجسد سوى اليدين.

تمرين رقم٧١٧

كذلك الأمر لكن لا يظهر من الجسد سوى الظهر والرأس من الخلف.

تعابير الوجه

إن مهمتنا وبكل المقاييس، هي أن نربّي في الممثل القدرة على استخدام أي أداة بلاغية من أدوات جسده. والوجه يعتبر من عناصر البلاغة والتعبير الأكثر دقة . لذلك لابد أن يتعلم الممثل التحكم وبحرّية بملامح الوجه.

تمارين عملية: (١) يجب وقبل البدء بالتمرين أن نفترض وكأننا لا نرى من الدارس سوى الوجه فقط، بهذا سيكون الحكم على المشاعر الداخلية والأفكار فقط من خلال ملامح الوجه.

(٢)إن الشروط السابقة الذكر يجب ألا تؤثر على الدارس فتبدو عليه رغبة أن يكون وجهه معبراً، فيؤدي ذلك إلى إخلال بالإحساس الصادق الداخلي الحياتي لديه. فكل تعبير يجب أن يكون مبرراً ومنسجماً، والأهم من ذلك ،الحرص على أن الدارس لا يغير في ملامح وجهه الحياتية بملامح مبتذلة لا تخصُّهُ.

تمرين رقم: ٧١٨

للتدريب الخاص بملامح أو تعابير الوجه، بإمكاننا أن نعيد التمرين ٢٠٧ من الصف الأول الخاص بتذكر الإحساس بـــ الحامض، المالح، الحلو،الألم.. إلخ.

تمرين رقم ٧١٩

أحدهم يكتب رسالة نضيف إليه المهام التالية واحدة تلو الأخرى:

(١) بعد بحثٍ طويل، وجد أسلوب البداية. (٢) يكتب تقريراً عن مسألة هامة. (٣) يريد أن يُسعد أحدهم. (٤) تذكر أن هذا الذي كتبه للتو لن يسبب السعادة. (٥) وجد بديلاً عنه. (٦) تذكر شيئاً محزناً وبدأ الكتابة عنه. (٧)خطر في باله فكرة مازحة مضحكة. (٨) ينهي رسالته بنشاط وحيوية. (٩) يكتب ملاحظة بخصوص طفل صغير.

تمرين رقم ٧٢٠

أحدهم يقرأ رسالة أحداثها تثير مختلف الأحاسيس والمشاعر.

تمرين رقم ٧٢١

نقوم بتكرار التمرين ٢٧٠ في الصف الأول (أحدهم في غرفة صديقه يجد رسالة فيها ما يهينه).

تمرين رقم ٧٢٢

أحدهم يحاول النظر من شباك القطار ليرى فيما لو حضر شخص عزيز عليه، والذي لقاؤه في غاية الأهمية في حياته. أما سير الظروف فــ: يبحث بعينيه بين البشر الذين ينتظرون توقف القطار، لا يستطيع أن يراه بينهم. ثم يدرك عدم وجوده. و فجأة يرى وجهه ويكتشف أنه وجه يشبهه.. ثم يجد الشخص المطلوب لكن الآخر لا يراه ثم تلتقي عيونهما...يكتشف الأول أن نظرة الثاني ليست كما اعتقد...

القسم الثامن عشر

التّشكيل الحركي (الميزانسين)

(التوضُّع على الخشبة)

الجلسة الثامنة والعشرون:

إن كلمة (ميزانسينا) مأخوذة عن الفرنسية "misenscene" حيث (mise) تعني التوضُّع و"en"= على و"scene" الخشبة. وبالتالي هي التوضُّع على خشبة المسرح:

وهكذا فإننا نستطيع أن نعرِّف (الميزانسينا): هي توضع الأجساد البشرية في المكان المسرحي ولكن ليس كل الأجسام المتوضِّعة على الخشبة يمكن أن نسميها (الميزانسين)، أي توضّعاً صحيحاً.

لا يمكن أن يُعتبر التوضّع المسرحي (الميزانسين) صحيحاً، إلا إذا كان بناؤه قائماً على أساس هو محاولة حثيثة -ومن خلال توزيع الشخصيات الفاعلة على المسرح- للتعبير بشكل خارجي بصري عن حياتهم الداخلية. إنها محاولة لنقل العلاقات الداخلية للأشخاص بمحيطهم، من خلال العلاقات الخارجية لأجسادهم.

وحسب مستوى أهمية التوضّعات المسرحية (الميزانسينا)، فقد قسمت إلى: أساسية وانتقالية.

-التوضّعات المسرحية الأساسية: تعبِّر عن الفكرة الأساسية للجزء المجسّد أو المشهد.

-التوضّعات المسرحية الانتقالية: وهي التوضّعات البينيّة والتي يتم فيها الانتقال من توضع أساسي إلى آخر.

إن تغيُّر الجزء المسرحي خارجياً، يرافقه تغيُّر في التشكيلات الحركية (الميزانسين). وهذا منطقي تماماً وينبع من ضرورة مُلحة.

فالانتقال من جزء إلى آخر سيؤدي إلى ظهور حدث جديد والذي ستتبنّى معه الشخصيات علاقات جديدة، وبالتالي تختلف مهام تلك الشخصيات وكل هذه التغيرات الداخلية سُيعبَّر عنها خارجياً بتغيّرٍ في الحركة. وبالتالي سيتغير التوضّع المسرحي لتلك الشخصيات (الميزانسينا). ولكن هذه التغييرات في (الميزانسينا) يجب أن تتم دون أن يلاحظ الجمهور أنها مقصودة.

إن المهمة الأصعب في التشكيلات الحركية (التوضّعات المسرحية) المصنوعة، هي بناء (الجسور) التي تصل تلك الميزانسينا مع التي تليها ليبدو ذلك الانتقال وكأنه عفويّ وسلس.

يستطيع الجمهور أن يلاحظ فنّية التوضّعات المسرحية، ولكن لا يجوز أن يلاحظ كيف بُنيت. فالفنيّة في التوضّعات يستطيع الجمهور أن يشعر بها (عن إدراكٍ أو دونه) عندما تلبّي تلك التوضّعات المتطلبات: عفويّة غير مصطنعة، البساطة، الصدق، الوضوح، وبلاغة التعبير.

-العفوية وقد شرحنا للتوّ عن العفويّة، أي أن الميزانسينا يجب أن تكون عفويّة وتبدو كما لو أنها خلقت وحدها، وبشكل حياتيّ وصادق. يجب ألاّ يتلقاها الجمهور على أنها مُخترعة ومفذلكة.

-البساطة والوضوح: وتتلخص بعدم وجود أي صعوبات زائدة أو ارتباك. فالميزانسينا يجب أن يتلقاها الجمهور بما تحمله من معنى.

وهنا يمكننا بالمناسبة التذكير بقانون التلقّي لدى الجمهور (انظر الجلسة الرابعة والعشرين).

وبالعمل حسب هذا القانون يجب إزالة أي حركة زائدة من شأنها أن تعيق الجمهور عن فكرة الجزء. أي الحركات التي تُحدث خللاً في التركيبة الخارجية والداخلية للمشهد.

-البلاغة ودقة التعبير: وتقوم على أن الميزانسينا ومن خلال الشكل الخارجي تعبّر وبوضوح ودقّة عن البلاغة الداخلية للمشهد.

ولتجسيد كل هذه المتطلبات لابد من الالتزام بعدة قواعد تقنية. فلنتفق أنه على الخشبة ليس هناك قواعد ثابتة، فلكل مخرج أو ممثل الحق في تنظيم سلوك وحركة الشخصيات كما يوحي لهم عقلهم وخيالهم وذوقهم الفني. ولكن يجب ألا يكون هناك أي سلوك غير منتظم على الخشبة، وإلا فإن الخشبة ستنتقم بقسوة. فالجمهور سيشعر بعدم الارتياح و لربما لم يستطع تحديد السبب، لكنه بكل الأحوال لن يستمتع بالفن الذي يشاهده.

فعندما يبدأ الجمهور بتحليل السلوك غير المنظَّم للممثلين، يضيع انتباهه ويمتنع عن متابعة ما يحدث على الخشبة. وما هو أسوأ من عدم اكتراث الجمهور؟! وبالمناسبة فإن انتباه الجمهور غالباً ما يضعف لعدم قدرة الممثل على شدِّ انتباهه. أو لعدم القدرة على توجيه هذا الانتباه بالاتجاه الصحيح والقيام بأداء المشهد ببساطة وسهولة بحيث يتم تلقّيه كذلك ببساطة وسهولة.

وكي تكون الميزانسينا نظيفة من أي شيء زائد، لابد من إتباع الشروط التالية:

(١) ألا تسمح للجمهور بالبحث عن الممثل على الخشبة. يجب أن تكون جميع الشخصيات مرئية ومسموعة وبشكل جيد من قبل الجمهور حتى تلك الشخصيات التي لا تقود الحدث. لأن الشخصية المخفيّة صدفةً وراء شخصية أخرى ستثير فضول الجمهور "ما الذي يفعله هناك هذا الممثل؟!" وبهذا يتحول انتباه الجمهور عن الحدث الأهم (الأساسي).

لذلك وجب تحذير الممثل "أن لا تختبئ ولا تخفي خلفك الآخرين" كذلك ألاّ يمر أمام الشخصية المتكلّمة وإذا كان لابد من المشي في تلك اللحظة فليختار الممثل تلك السبل أو الممرات على الخشبة، بحيث لا يغطي أحداً من المتحدثين الذين يقودون الفعل الأساسي. وهذه العيوب نصادفها ليس فقط في مسارح الهواة لا بل وفي المسارح المحترفة أحياناً.

هذه الحالة قد تكون واقعيّة طبيعية في الحياة، ولكن على الخشبة هذه الطبيعية تتحول إلى (تشويش مسرحي) تعيق عملية التلقي وتضيّع الفكرة.

(٢) يجب السعي لبناء الميزانسينا بحيث يتلقى الجمهور المجموعة كوحدة متكاملة (انظر إلى لوحات الفنانين العظماء).

(٣) يجب أن يكون لكل (ميزانسينا) مركز تركيبي.

المركز التركيبي للميزانسينا (أي مركز الميزانسينا): هو المكان (مثلاً في لوحة الرسام) الذي تقع عليه العين في أول نظرة لها. (وليس بالضرورة أن يكون هذا المركز في وسط اللوحة). يمكن أن يكون أي مكان على الخشبة.

(٤) يجب أن يحتوي المركز التركيبي على ما هو (أساسي) وجدير بانتباه الجمهور ويمكن أن يكون هذا الأساسي (بشر، أو ربما أشياء حسب ما تقتضيه المهمة المسرحية).

إذا كان مركز (الميزانسينا) في لوحة الفنان ثابتاً إلى الأبد، فهو على الخشبة وحسبما تتدفق الحياة في المشهد سيغير مكانه في كل مرحلة وسيكون دائماً حيث يكون مركز الفعل الأساسي.

(٥) أثناء بناء التشكيل الحركي (الميزانسين) يجب أن نحرص على عدم (الإخلال بالتوازن). أي ألا يميل المشهد على جهة واحدة من الخشبة على حساب الأخرى أو دون أن يوازيها أي موازٍ في الجهة الأخرى . فأحياناً

نلاحظ أن الديكور و الممثلين والأشياء (مكوَّمون) في جهة واحدة، كالورم في فم مريض عند طبيب الأسنان.

هذا (الخلل في التوازن) إذا لم يكن مبرراً بضرورة داخلية ،فسيكون مؤلماً للجمهور تماماً كألم الضرس.

وبالمرور بهذه القواعد لا بد من التذكير أنه لا يجوز ولا بأي حال من الأحوال البحث عن التشكيل الحركي (الميزانسينا) بشكل سطحي مأخوذين بالجماليات الخارجية. وحين نجد (الميزانسينا) المناسبة والمبنية على أساس الجوهر الداخلي للمشهد، عندها فقط يمكننا الانتقال إلى (تنظيف كل ما هو زائد فيها) معتمدين على قوانين البلاغة المسرحية، ومؤكدين على أن تكون جميع هذه التصويبات والتقويمات مبرَّرة من الداخل وضرورية. وإلا فإن أجمل الأشكال المبنيّة ستغدو ميتة وبالتالي غير مفهومة ولا فائدة منها.

وهنا نأتي للحديث بعض الشيء عن الممثل الذي يقف وظهره للجمهور.

في المسرح كثيراً ما يتعامل الممثلون باستخفاف وإهمال لرغبة المشاهدين في رؤية أداء وجه وعيني الممثل، ولربما كان ذلك من رغبة الممثل الشديدة في تجسيد الحياة بأقصى حالات الواقعية ولكن مع هذا هناك متطلبات للخشبة يجب احترامها.

منذ فترة غير بعيدة حضرنا عرضاً مسرحياً راقبنا فيه عن كثب كيف أخفقت إحدى الممثلات في أدائها للشخصية، فقد كان من عاداتها النظر في الأرض طوال الوقت... لم يتمكن الجمهور وعلى امتداد العرض من رؤية عينيها. كان دورها (ليدا) من مسرحية (بلاطون كرتشيت). كانت عيونها موجّهه إما إلى الشريك (وكثيراً ما صادف وجود شركائها في عمق المسرح أما هي ففي المقدمة وظهرها إلى الجمهور) وإما وحدها وعيونها موجهة إلى أرض المسرح.

في البداية انزعج الجمهور من سلوكها ثم توقف بعدها عن متابعتها وسماعها و في نهاية العرض كان قد نسيها تماماً. الجمهور لم يتذكر الشخصيّة التي لم ير عينيها أبداً.

ويأتي إلى ذاكرتنا هنا كلمات (كوكلين الأكبر) الذي كان يقدّس التقنية الخارجية و الذي اعتبر دائماً أن عين الممثل هي كل شيء. فقد كتب مثلاً:

"إن ملامح الوجه عند الممثل مركزة في عينيه. ففيهما الضوء والشفافية والحياة. من خلالهما يبحث الجمهور عن الممثل ومن خلالهما يفهمونه. فإذا لم تعبّر العينان عن الشيء... وكانت حائرة لا يهمّها ما يقوله ويفعله الممثل ،سيكون الجمهور أمامه في حالة عدم فهم كاملة، يسأل نفسه (ما هذا؟) ألا يسمع؟... إلى أين ينظر؟".

يجب أن يرى الممثل كل ما يحدِّثنا عنه، فالجمهور سيرى حكماً ما يرويه الممثل منعكساً في عينيه. لهذا السبب يجب ألا يروي الممثل شيئاً على المسرح في وضعية جانبية.

تستطيعون أن تباشروا بروي حادثة ما للشريك على الخشبة ثم شيئاً فشيئاً ستتجهون بوجوهكم إلى الجمهور، ها أنتم في مواجهته وهو بالتالي يستطيع أن يرى عيونكم، فكل الكلمات التي ستقولونها مرتسمة في عيونكم قبل أن تخرج إلى الشفاه، هذه اللحظات سيتابعها الجمهور دون أن يتنفس حتى... هذه العيون يجب أن تكون على هذه الحالة من التعبير حتى في الوقت الذي تنصتون فيه إلى الشريك. فإذا لم تتبعوا بعيونكم ما يقوله الشريك، لن يصدِّق الجمهور أنكم تسمعون شريككم بالفعل، ولن يروق لهم ذلك وسيشعرون بالضّيق.

بعض الممثلين الذين يمتلكون موهبة الليونة والمرونة المسرحية يحبون الأداء باستخدام (الظّهر)، أي الأداء وظهرهم إلى الجمهور يمكن أن ينحني يتقلص ينتصب يميل ويمكن للظهر حتى أن (يسمع).

ولكن حين تقوم العشيقة بشتم عشيقها بأقذع الشتائم، لن يكون فضول الجمهور كبيراً لرؤية ظهر الممثل الذي يتلقى الشتائم بقدر فضوله لرؤية تصاعد الدهشة والغضب وانتظار أن ينتهي كل هذا الشتم القاتل. أبداً لن يكون في وسع (الظهر) عكس كل هذا ونقله بدقة إلى الجمهور كما تفعل (العين). كذلك الأمر فإن إدارة الظهر في هكذا موقف لربما أخذه الجمهور كإهانة واستخفاف.

في المسرح لا يوجد هناك قاعدة كاملة. لهذا هناك آلاف الأساليب لتوجيه وتحديد نظرة (العين) المعبّرة عن الداخل حسب الظروف المفترضة، والتي أنصح بها كلّ ممثل يستطيع أن يسمع شريكه ومحيطه.

لا ينبغي أن نفهم هذا على أن الممثل يجب أن يكون طوال الوقت وجهاً لوجه مع الجمهور، أبداً. (وهذا ما كان في الماضي مقبولاً).

أحياناً يبدو لنا أنه من الواجب أن يكون الأشخاص المتكلمون الذين يقودون الفعل في مواجهة الجمهور، ولكن أحياناً يكون الأهم هو وجه المستمع (غير المتحدث) وبكل الأحوال حين تنعدم أساليب التعبير، فالأفضل أن يلجأ الممثل إلى العين وملامح الوجه.

لكن يجب على المخرج ألا يوجِّه الممثل على هذا النحو: "لا تخفي عينيك" "دعني أرى عينيك" إلخ. عندها سيفكِّر الممثل بعينيه، وسيبدأ بالاستعراض أمام الجمهور. يمكن للمخرج حماية الممثل من إخفاء عينيه وذلك بالتوزيع الصحيح للشخصيات على الخشبة. وقد يلجأ أحياناً بعض المخرجين (قصداً) إلى إخفاء وجه الممثل، ولكن في الحالات التي لا يعبِّر فيها وجه هذا الممثل عن أي شيء. هكذا يتم إخفاء عجز الممثل وعيوبه. فالممثلون الجيِّدون لا يأبهون لرؤية الجمهور لعيونهم، لأن العيون تعكس كامل الحياة الداخلية للشخصية. أما حين يكون وجه الممثلين ميتاً لا يعكس أي حياة، سيلجأون وبسعادة إلى أي حلٍّ إخراجي يقدِّمه المخرج لإخفاء وجوههم وبالتالي عجزهم.

التمارين العملية الخاصة بقسم

التشكيل الحركي

نضع بين أيديكم وصفاً للحركة المسرحية التي تطوّر قدرة الدارس على التحكم بجسده وقدرته على الحفاظ على التوازن الصَّحيح على الخشبة في أي وضعية كانت.

سنحاول أن نوضِّح عدة أساليب عملية في تحقيق الانسجام في المشاهد الجماعية، والتي تحوي الكثير من الأشخاص.

التمارين الرياضية الخاصة بالمجالات الثلاثة للحركة

تمرين رقم ٧٢٣

المجال الصغير:

ويشكّل كل حركات الجسد التي لا تستدعي نقل الوزن من قدم إلى أخرى. ويندرج تحت هذا كل الحركات التي تنشأ بدءً من الجذع والأعلى.

ولنحاول تطبيق ذلك عملياً لتحديد تلك الحركات:

يجب أن تنهض المجموعة كاملة، وتتوزع على الخشبة بشكل إرادي ولكن وقوفاً. ويمكن أن يكون وزن الجسد هنا مرتكزاً على أيٍّ من الأقدام و لربما على القدمين معاً.

يتم تشغيل موسيقى إيقاعها ٤/٤، وإذا لم يكن هناك موسيقى يقوم المدِّرس بالعدِّ بصوت مسموع (واحد-اثنان-ثلاثة-أربع. واحد اثنان....) إلخ.

أثناء العد (واحد) تأخذ المجموعة أية وضعيّة كانت ولكن ضمن المجال الصغير (أي دون أن يحركوا أقدامهم عن الأرض ودون نقل الوزن من قدم

إلى أخرى) وتبقى المجموعة ثابتة دون حراك على هذه الوضعية حتى ينتهي المدرس من (اثنان-ثلاثة-أربعة) وبالعد الجديد (واحد) يغير كل واحد في المجموعة وضعيته ليأخذ واحدة جديدة ويعود للثبات من جديد أثناء العدّ (٢-٣-٤) إلخ، يجب أن نسعى في هذا التمرين إلى الدِّقّة العالية والانسجام (أي يبدأ الجميع الحركة معاً وكذلك معاً يتوقفون) ويجب الانتباه إلى أن الجميع قد غيَّر الوضعيّة القديمة، كذلك يجب الانتباه إلى عدم تكرار الوضعيات، بل البحث في كلّ مرّة عن وضعية جديدة.

المجال المتوسط:

كل الحركات تتم بنقل الوزن إلى الأقدام ولكن دون أن ترتفع أو تتحرك الأقدام عن الأرض. وللقيام بهذا التمرين من الأفضل أن تكون الأرجل منذ البداية متباعدة بحجم الصدر، بذلك سيكون مريحاً نقل الوزن من قدم إلى الأخرى. كذلك يمكن ثني الركب كيفما اتفق، وتحريك الجذع وتدويره إلى الجانبين والخلف والأمام، ولكن دون أن ننتقل من المكان.

في تمارين المجال المتوسط من الصعب الحفاظ على التوازن، لهذا فإن تمارين هذا المجال مهمة جداً فيما يخصّ تطوير المرونة والخفَّة.

المجال الكبير:

كل الحركات السابقة بالإضافة إلى أمكانية نزع قدم واحدة عن الأرض أما الثانية فثابتة. بالقيام بتمرين العدّ السابق على إيقاع ٤/٤ في المجالات الثلاثة يمكن تصعيب هذا التمرين وذلك أن نطلب من الدارسين قائلين:

(١) (في المجال الصغير والعدّ على الإيقاع ٤/٤ معتمدين على الشريك) هذا يعني أن كلاً منهم سيتحد مع جاره عن طريق اللّمس.

(٢) المجال المتوسط: كذلك بالاعتماد على الشريك.

(٣) المجال الكبير: بالاعتماد على الشريك.

(٤)، (٥)، (٦) كذلك المجالات الثلاثة بالتوالي ولكن بالاتحاد مع أي سطح (كرسي، طاولة، خزانة، عمود، جدار.. إلخ)

(٧) كذلك الأمر لكن بالاتحاد مع أي شيء.

(٨) المجالات الثلاثة ولكن بالاتحاد مع ثلاثة سطوح مختلفة في الوقت نفسه (أرض-كرسي-طاولة). إذا تم العمل بشكل دقيق على كلّ التمارين التي سبقت فبإمكاننا أن نصل مع الدّارسين وخلال فترة قصيرة إلى قدرة على التوازن الفيزيائي، وتطوير خيالهم الموجه للبحث عن مختلف أنواع الوضعيّات.

الجلسة التاسعة والعشرون:

تأسيس وتنظيم المجاميع (المجموعات) على الخشبة

بناء التَّوضعات المسرحية (الميزانسينا) باستخدام المجالات الثلاثة للحركة

(التشكيل الحركي)

تمارين رقم: ٧٢٤-٧٣٤

بعد تعريف الدّارسين بالمجالات الثلاثة للحركة يمكننا البدء معهم بتشكيل المجموعات الخاصة بـــ(الميزانسينا) مستخدمين المجالات الثلاثة وبعد ذلك مختلف التركيبات المعقدة.

ونقدم هنا عدة تراكيب:

يعطي المدرِّس تقريباً الأوامر التالية:

(١) التوضُّع المسرحي في المجال الصغير بالاتجاه إلى هذه النقطة (ويحدد المدِّرس نقطة على المسرح) استعداد-ابدأ ".

الجميع يبدأ الحركة في ذاتها اللحظة، متجهين إلى النقطة المحددة مبرِّرين لأنفسهم هذا الاتجاه كلٌّ حسب مخيلته (مثلاً يراقب شيئاً ممتعاً مشوقاً).

(٢) التوضُّع المسرحي في المجال الصغير، بالاعتماد على الشريك والاتجاه إلى هذه النقطة،استعداد- ابدأ.

(٣) كذلك الأمر ولكن بالاعتماد على أي شيء.

(٤) التوضُّع المسرحي في المجال المتوسط، بالاتجاه (إلى اليمين- اليسار- الخلف - الأمام - الأسفل - الأعلى).

(٥) كذلك الأمر ولكن بالاعتماد على الشريك.

(٦) كذلك الأمر ولكن بالاعتماد على أي شيء.

(٧) التوضُّع المسرحي في المجال الكبير، والاتجاه (يحددهُ المدرِّس)...

(٨) كذلك الأمر بالاعتماد على الشريك.

(٩) كذلك الأمر بالاعتماد على أي شيء.

(١٠) التوضُّع المسرحي بأي مجال كان، وبالاعتماد على أيِّ شيء والاتجاه إلى (نقطة يحدِّدها المدرّس) استعداد ـــ ابدأ، والآن تذكَّروا جيداً وضعياتكم... عودوا لتقفوا فيها من جديد...

من البديهي أن بناء التوضُّع المسرحي الحقيقي والحيّ،لا يتطلب هذا الأسلوب الميكانيكي أبداً. لقد كان هذا الأسلوب للتدريب وتطوير الليونة وليس

للاستخدام في الفن المسرحيّ (المسرحية) أما في المسرحية فالممثلون يعرفون القصة والنصّ والفكرة الرئيسية للجزء، ويعرفون كذلك مهامهم المسرحية وبهذا يستطيعون الاستفادة من التمارين السابقة لتشكيل (الميزانسينا) ليس بطريقة ميكانيكية وإنما بطريقة حيّة منسجمة ومبرَّرة.

أحياناً وأثناء البروفات قد يصبح الممثلون خاملين، يتحركون على الخشبة برخاوة وثقل. لذا ومن المفيد (إيقاظهم) وذلك بالتدريب على (المجال المتوسط للحركة) بالاعتماد على الاتحاد مع أي شيء، فتصحو لديهم الرغبة بالحركة المسرحية البليغة والدقيقة.

ضجيج الناس (اللغط و الجماعة)

تمرين رقم: ٧٣٥

من أجل تنفيذ أصوات الضجيج القادم من الكواليس أو ضجيج البشر على الخشبة، هناك مجموعة من الأساليب التقنية والتي تعطي عملياً نتائج قيّمة:

أولاً: تسمح وخلال ٥-١٠ دقائق بتشكيل مجموعة من السهل التحكُّم بها عن طريق شخص واحد يقودها من الكواليس.

ثانياً: إمكانية خلق أي صفة أو شخصية صوتيّة لازمة وفي أي لحظة.

ثالثاً: تسمح هذه الأساليب ومن خلال الصوت بناء الكثير من التفاصيل الصغيرة.

رابعاً: من خلال هذا الضجيج البشري لا تزال أصوات الممثلين الذين يقودون الفعل واضحة للجمهور.

إن تجهيز الدارسين لهذه المهمة يتطلب:

(١) يجمع المدرِّس عدداً من الطلاب بدءً من عشرة أشخاص، يشرح لهم المطلوب ثم يجرِّب ثلاثة أنواع للَّغط البشري وسنسميها بالأرقام:

اللّغط رقم (١): وهو أكثرها هدوءً في الصوت البشري، وهو عادي لدرجة أنك لو خفضته أكثر بقليل سيكون صوتك همساً، ولكن وبكل الأحوال يجب أن يكون صوتاً وليس همساً، وبمشاركة المجموعة بهذا الصوت سيكون الصوت الكلي مشابهاً لصوت الحمام تقريبا، ولن يغطي هذا الصوت بأي حال من الأحوال حتى على الصوت العادي للممثل الذي يقود الفعل. ولا داعي أن يكون هذا الصوت مفهوماً، أي يمكن للمجموعة قول (أرقام ،أجزاء من الشعر، كلمات متفرقة.. إلخ.) بكل الأحوال لن يكون بالإمكان تمييز الكلمات من قبل الجمهور ولكن من الضروري أن تكون الأصوات جميعها على سوية واحدة. وعدم السماح لأي جملة أو كلمة أن تهرب من المجموعة لتصل إلى الجمهور. بعدها ننتقل إلى اللغط رقم (٢).

اللّغط رقم (٢): وهو الصوت البشري العادي الذي نتحدث به في الحياة، ولنجرب جميعاً الحديث معاً بهذا الصوت قائلين كذلك كلمات لا معنى لها كما في السابق وسيكون صوت الممثل الذي يقود الفعل مسموعاً إذا حاول رفع صوته قليلاً...

اللّغط رقم (٣): إنه ذات الصوت العادي في اللغط رقم (٢) ولكن مع إعطاء المجموعة مهمّات مسرحية في قول الكلمات (جدال، إقناع، تهديد، اتهام...). فلنجرب بهذا الصوت أن نتجادل مع الدّارس المجاور لنا، مع بقاء الكلمات كما في السابق (بلا أي معنى) المهم هنا هو ما وراء النص، المقحم على تلك الكلمات.

بعد التدريب على أنواع اللغط الثلاثة نجرِّبها بالتوالي ويقوم المدرِّس فقط بإشارة من يده إلى أي نوع ليبدأ الدّارسون بتنفيذه.

هنا ينتهي في الواقع الجزء التمهيديّ ،ويمكننا الانتقال بعد هذا إلى (التفاصيل) أي إلى العزف مع هذه الأوركسترا الصوتية.

يتم تقسيم المجموعة إلى ٣ أقسام أو أكثر، ويتم تحديد قائد لكل مجموعة والذي من واجبه الانتباه إلى قائد الأوركسترا. بعدها يتم تحديد موضوع الحديث أو اللغط كي يستطيع المشاركون تبريره من الداخل أي من خلال الحالة الداخلية. ثم يعطي قائد الأوركسترا الإشارة رقم (١) للمجموعة الأولى، والتي على الفور تبدأ بالحديث بالنوع الأول من اللغط، بعدها يشير للمجموعة الثانية برقم (١) فتبدأ المجموعة الثانية باللغط رقم (١) كذلك وبالتدريج تتحول المجموعة الثالثة إلى النوع الأول من اللغط ثم يشير المدرس إلى المجموعة الأولى برقم ٢ فتبدأ باللغط رقم ٢ وكذلك المجموعتين الثانية والثالثة، ثم ينتقل إلى اللغط الثالث نفسها الطريقة.

وبهذا يتم إنجاز الضجيج المتصاعد لجمهورٍ يقترب من بعيد أو تصاعد غضبهم إذا كانوا على الخشبة.

وفي الحالة الأخيرة يمكن استبدال إشارات التبديل بإشارات أخرى لا يلاحظها الجمهور (جملة، حركة ما، إلخ.). وبهذا بإمكاننا الحصول على مختلف التدرُّجات الصوتيّة التي نحتاجها من (أمواج، انفجارات،..إلخ). من أجل البلاغة المسرحية.

نحت المجموعات (التمثالية)

التشكيل بشكل أفقي

تمرين رقم: ٧٣٠

تسلسل تنفيذ التمرين:

(١) يقسم الصف إلى مجموعتين كل واحدة من ١٠-١٢ شخصاً، إحداهما تجلس كجمهور ومخرجين. أما المجموعة الثانية فتقوم بتنفيذ التمرين، ثم يتم التبديل بين المجموعات.

(٢) موسيقيّ (عازف بيانو أو أكورديون) يقوم بعزف مقطوعة يحدِّدها المدرِّس سابقاً. يجب على الدارسين أن يسمعوها بانتباه شديد محاولين تحديد بداية كل جملة موسيقية جديدة، وإذا لم يستطيعوا فليساعدهم الموسيقيّ بإيماءة من رأسه عند كل بداية جديدة. وحين يتمكّن الدَّارسون من التمييز الموسيقي يمكن الانتقال إلى تنفيذ التمرين.

(٣) في البداية يتمّ تحديد تسلسل خروج الطلاب إلى الخشبة لتجلس المجموعة في الكواليس بهذا الترتيب.

(٤) يعطي المدرِّس إشارة البدء و يبدأ الموسيقي بالعزف.

(٥) يبدأ الطالب الأول بالاستماع إلى الجملة الموسيقية الأولى، ومع بداية الجملة الثانية يدخل ماشياً (أو راكضاً حسب شخصية الموسيقا) ليأخذ على الخشبة وضعية ثابتة لا تتحرك، ولكنها مبررة وديناميكية ويمكنه أن

يختار المبرّر الذي يشاء (يقفز مثلاً على الكرسي ليرحب بأحد القادمين من بعيد مائلاً بجسده جهة الكواليس اليسارية).

(٦) الطالب الثاني يستمع إلى الجملة الثانية ويراقب جسد الطالب الأول ومع بداية الجملة الثالثة يهرع (ويلتصق) به محاولاً أن يشكل معه تركيبة مبرَّرة ومنطقية مؤلفة من جسدين، ويحتفظ الاثنان بثباتهما على تلك الوضعيّة.

(٧) والثالث ومع بداية الجملة الرابعة يتَّحد مع سابقيه مكملاً التركيبة الجماعية (الأفقية) .

(٨) وعندما تصبح المجموعة كلها ضمن تركيبة واحدة تقوم المجموعة الجالسة بتوجيه ملاحظاتها فيما يخصّ التبرير الداخلي لكلّ دارس والعلاقات والبلاغة المسرحية لوضعية الجسد على المسرح ويقوم المدرّس بتقييم الملاحظات ويعطي إيعاذاً بالتبديل بين المجموعات.

الهدف من هذا التمرين:

(١) يربّي في الدّارس القدرة على تجسيد الوضعيات المسرحية البليغة والديناميكية،انطلاقاً من طبيعةٍ موسيقية.

(٢) اختبار الإحساس بالانتماء إلى التركيبة الجسديّة الشاملة، أي قدرة الدارس على أن يجد مكاناً له في المجموعة التي تجسد التركيبة الشاملة.

(٣) يطوِّر إحساس (التمثالية) لدى الممثل، ويقوّي خياله للوصول إلى وضعيات جسدية أكثر بلاغة ودقّة.

(٤) يعلّم الدارسين تنفيذ أفعالهم ضمن وقت محدَّد (أثناء عزف الجملة الموسيقية).

(٥) يطوِّر إيقاعهم الداخليّ (أي أن يعيش الدّارس في إيقاع محدّد).

(٦) يعلِّم المجموعة المراقبة القدرة على تحديد مركز التركيبة الجسدية للمجموعة، ويختبرون كذلك بشكل عمليّ كلّ (القواعد) التي مرّوا بها و التي تخصّ البلاغة المسرحية على الخشبة.

(٧) وبشكل عام يطوّر هذا التمرين، الذّوق الفنيّ في تشكيل وتبرير الوضعيّة الفنيّة البليغة (للشكل) المسرحي.

تمرين رقم ٧٣٧

ذات التمرين السابق ولكن المجموعة تتشكل ليس بشكل أفقي وإنما من عمق المسرح، أي من العمق إلى المقدمة.

تمرين رقم ٧٣٨

كذلك الأمر ولكن هذه المرّة مع استخدام مختلف أنواع السطوح (الكرسي - الطاولة - درجات السلم... إلخ)..

تمارين رقم ٧٣٩-٧٥٣

أن تتوضَّع مجموعة المنفّذين وبشكل أفقي حسب (مهمة محددة) لكامل المجموعة وبشكل ثابت تماماً (تماثيل): (١)يراقبون في البعيد. (٢) يستمعون. (٣) ينظرون. (٤) يسترقون النظر. (٥) يتفحصون شيئاً ما. (٦) ينتظرون. (٧) يدرسون. (٨) يقرءون شيئاً ما. (٩) يراقبون حدثاً ما:(١)في البعيد. (٢)في اليمين. (٣) في الأسفل. (٤) في الأعلى. (١٠) استعدوا الآن للدفاع. (١١)استعدوا الآن للهجوم...إلخ.

تمارين رقم ٧٥٤-٧٥٨

تعطى المجموعة التي تقف في وضعية ثابتة ضمن التشكيلة العامة ،مهمة (حركية) عامة والتي سيحافظ فيها الدّارس على علاقته المتبادلة مع شريكه والتي كانت قد بدأت سابقاً ضمن التشكيل الثابت:

(١)أن يختبئوا. (٢) أن يقتفوا أثر أحدهم. (٣) أن يبحثوا عن شيء ما. (٤) يتحضرون للدفاع. (٥) للهجوم. (٦) يتوزعون لأخذ قسط من الراحة.

ملاحظة: على أن يتم هذا دون حوارات بل من خلال (الصَمت المفعَّل).

تمرين رقم: ٧٥٩

كذلك الأمر كما في التمارين ٧٥٨-٧٥٤ ولكن باستخدام (الدرجات الثلاثة) للّغط البشري.

تمارين متكررة

تمرين رقم ٧٦٠

مشهد: من على ظهر السفينة

سطح سفينة، الجميع يراقبون كيف تتم مساعدة من سقط من على ظهر السفينة، ثم إنقاذه بواسطة قارب نجاة. القارب يقترب من جانب السفينة. وصل إلى السفينة.

ملاحظة: الحوار مسموح ولكن بأقلّ كلمات ممكنة. كذلك يجب أن تكون بلاغة الجسد إلى أقصاها.

تمرين رقم ٧٦١

مشهد: العطش

مجموعة من البشر عطشى بشكل كبير.... يتم إحضار الماء فيهرع الجميع مادين أيديهم وأجسادهم المنهكة.

تمرين رقم: ٧٦٢

مشهد تحت الأرض

مجموعة من البشر مغمورة بالتراب حتى الذقن ينتظرون النجدة يسمعون صوتاً ما... يبدأ الأمل بالنجاة... ثم يخبو... ثم يعود الصوت مرة أخرى وتأتي المساعدة ويبدأ الحفر أقرب ثم أقرب ...نجونا!...

تمرين رقم ٧٦٣

مشهد تحت الماء

مجموعة في غواصة في القاع الهواء يتناقص يشعرون بأن المساعدة أتت ويتم رفع الغواصة إلى أعلى... يفتحون الفتحة العلوية... هواء... ضوء... نجونا...

تمرين رقم ٧٦٤

مشهد في شقة مشبوهة

مجموعة من العملاء في شقة سريّة، ينتهي الاجتماع بخبر عن اقتراب الشرطة. العملاء يحوّلون الجلسة إلى حفلة. تدخل الشرطة.. مفاجأة.. وسوء فهم...

تمرين رقم ٧٦٥

مشهد "على سطح سفينة حربية"

مجموعة من البحارة على سطح السفينة تقرّر عدم الإذعان لأوامر الضابط بإطلاق النار. الضابط يذهب إلى القائد لإخباره بالأمر... البحارة ينتظرون... يظهر القائد ويكرّر الأمر، لكن البحارة لا يتحركون من مكانهم.... القبطان مع ضابطين يوجهون السلاح إلى البحارة... وفي هذه اللحظة يأتي بعض البحارة من الخلف ويخلصون القبطان والضابطين أسلحتهم. يقيدونهم... وتأتي لحظة من الحيرة... "ماذا بعد هذا؟"

في هذه اللحظة تقترب سفينة أخرى... بعلمٍ آخر... يهلل الجميع مرحبين بها.

توجيهات منهجية: إن المطلوب في هذه المشاهد الدقة العالية في توجيه انتباه الجمهور ونقله من عنصر انتباه إلى آخر. حسب المهمة المسرحية المطلوبة. أن يتم توجيه الانتباه في اللحظة المطلوبة إلى الحدث والشخص المطلوب.

ولتحقيق هذا الهدف أيضاً بالإمكان تكرار التمارين ٣٩١-٤٩٧-٥٧٥-(عند الحلاق-عند الطبيب-في المصرف-إلخ). إن نتائج اجتياز الدارسين لهذه المرحلة في هذا النصف، (التقنية الخارجية) يجب أن تظهر في دقة إبراز الشكل وبلاغته أثناء تنفيذ المشاهد المركبة (الصعبة) كذلك في عمل الممثل على دوره (وعلى أجزاء المسرحية).

توجيهات منهجيّة عامّة

في بداية هذا الكتاب حُدِّد عدد الساعات اللازمة لكل قسم من الأقسام ولكن أريد أن أنوّه إلى أن هذا الوقت هو على أقل تقدير وهو كذلك مخصَّص لمجموعة لا تتجاوز العشرين طالباً من متوسطي المقدرة.

إن تحديد عدد الساعات اللازمة لشرح وتدريس الصف الدراسي هو أمر ليس صَعباً ولكن الأصعب والأعقد هو تحديد الوقت الكافي واللازم لإتقانه وفهمه بشكل جيد. وهذا طبعاً متعلق بعلاقة الدّارسين بهذه المادة... ورغبتهم وفضولهم نحوها. ومن إدراكهم ضرورة أن (يتعلموا)، ومهمة المدرِّس هي توضيح وإبراز هذه الضرورة وإثارة فضول الدارسين واهتمامهم.

ولكن هذا لا يعني أبداً... أن يلهو معهم محوِّلاً الدَّرس إلى لغو فارغ بعيد عن الحرفة. كأن يقوم الطالب بتنفيذ التمارين التي يريد أو أن ينفذ المهام المسرحية التي تعجبه.

إن المدرِّس الذي يقوم بهذا بهدف أن يكون الدّرس (حياً) أو (ممتعاً) هو حتماً لا يعرف المعنى الحقيقي لكلمة (الاهتمام الإبداعي)، هكذا مدرِّس يلحق الأذى بالطلاب الذين ينعدم عندهم الإحساس بالمسؤولية، ويصبحون خاملين ضعاف وخالين من أي مقدرة على العمل. وبدون الجهد والعمل (المضني) لن تكون هناك السعادة الإبداعية التي ترافق العمل الإبداعي فإذا توافر لدى الدارسين الفضول والاهتمام النابعين من الداخل ومن الرغبة في العمل وليس

اهتماماً فضولياً بسيطاً، فإن الوقت اللازم لاجتياز الصفوف سيتقلص وبشكل واضح. كذلك يجب أن نتجنب العجلة والسرعة والسطحية.

ولا يمكن اجتياز أي قسم قبل أن يتمكن أكثرية الدارسين من كل تفاصيله. عندها فقط يمكن المتابعة ولكن مع الاستمرار في تدريب المتأخرين من الطلاب بهدف (سحبهم) إلى مصاف رفاقهم. كذلك يجب على المدرِّس وفي كل درس أن يلخِّص للطلاب كل ما مرّوا به سابقاً كي يتعرف الطالب دائماً على التسلسل المنطقي للأقسام المتوالية في المنهج.

إذا وُجِدَ بين الدّارسين من يمكن الاعتماد عليه في قيادة الدّروس العمليّة، يمكن أن يقسم الصف إلى مجموعتين للقيام بالتمارين العملية وبشكل متوازٍ وفي غرفتين. ويقوم بعدها المدرّس بالتأكّد من نتائج عمل الطالب في الغرفة الأخرى، أو لربما في نهاية الدّرس. هذه الطريقة تسرّع وتيرة العمل وتسمح للدارسين بالقيام بأكبر عدد ممكن من التمارين.

ليس من الضروري أن يقوم كل دارس بتنفيذ كامل التمارين، وليس من الضروري (بالنسبة للحكاية، ولعبة الكلمات) أن يقوم كل دارس بدور المخرج. لكن الأهم أن يجتاز الطالب كل أقسام الصف دون أن يترك أو يتجاوز أي قسم منها.

إن التطبيق العمليّ هو كل شيء في الفنّ المسرحيّ ومن يكتفي بتنفيذ التمارين العملية بشكل (ذهني) لا يمكن أن يصبح ممثلاً جيداً.

ونحن نعلم أن كلّ ما تمّ تعلّمه بشكل نظريّ يبقى (ميتاً)، فكلمات المدرّس تبقى مجرد كلمات إذا لم يتمّ تطبيقها عملياً من قبل الدارسين.

لذلك يجب أن ينطوي في أساس تربية الممثل، كلّ خبراته الذاتية، والتي يطبِّقها عملياً من خلال التطبيق العملي والتدريب المستمر.كذلك يجب على المدرس ألا يتطرق إلى النتائج النظرية والتي لا يمكن أن يطبقها عملياً من خلال الدارسين.

بدءاً من الدرس الأول يجب أن يكون هناك نظام حديدي ومتماسك، وهذا لا يعني أن يخيِّم على الدّرس الصمت القاتل... أبداً، فليضحك الدارسون ويتجادلوا فيما بينهم شرط أن يكون هذا بداعٍ إبداعي وفي مسائل إبداعية. وعندما يقول المدرِّس كلمة (انتباه) يجب أن يصمت الجميع . كذلك على الدَّارسين أن يركزوا انتباههم ويتعاملوا(بجدية شديدة) فيما يخصّ المهام المسرحية.

يجب على المدرس ألا يسمح أبداً (ومهما تكرر التدريب على المشهد أو الجزء) بأنصاف الأفعال أو الأفعال التي يقومون بها بنصف طاقة أو نصف صوت.. إلخ..

على الممثل أن يجيد ترشيد طاقته واستخدامها بما يتناسب مع طول العرض المسرحي. و يجب على المدرس أن يجيد تقدير مستوى تقدِّم وتطور الدارسين. ولهذا فمن الأفضل أن يمتلك دفتراً فيه على الأقل صفحة خاصة بكل دارس، وبالتالي سيكون لديه مخطط واضح مكتوب عن المقدرات والمزايا الإبداعية والصفات الغنية وطبيعة وخصوصية كل دارس.

يجب أن يعرف المدرس مَنْ من الدارسين يجب تأنيبه ومن منهم يجب تصحيح سلوكه. كذلك يجب أن يتعامل بشكل خاص مع الدارسين الحساسين تجاه الانتقاد وذلك بتوجيه الانتقاد إليهم بعيداً عن المجموعة..

والاكتفاء أثناء العمل الجماعي معهم بتوجيه النظر إلى الإيجابيات. ولكن أفضل حل لمعالجة هؤلاء الدارسين هو دعوتهم الدائمة للخروج إلى الخشبة وتنفيذ التمارين. على المدرِّس ألا يشعر باليأس إذا لم ينجح الدَّارس في إنجاز مهمة ما وخاصة في البدايات، فأحياناً يطلب المدرّس من الطلاب أشياء جديدة وغير اعتيادية بحيث يشعر الطلاب بالحيرة، وأحياناً ما يصرفون وقتاً على التعوّد على الجديد وغير الاعتيادي، حيث لا مهرب من تجربته وامتلاكه...

فليس هناك (نص مسرحي) أو دور أو توجيهات إخراجية: هناك فقط (الدارس + المهمة المسرحية) فكيف لا يشعر هذا الدّارس بالحيرة؟!.

فليطمئن المدرِّس إلى أن ما أخفق فيه الطالب (حتى لو أخفق الجميع) اليوم، سيتم إنجازه غداً. وليكن متأكداً من هذا. وهناك أسباب لها علاقة بالمقاومة الداخلية للدّارس لأسلوب العمل غير الاعتيادي. هذه المقاومة التي تخرجه عن كل ما هو مألوف لديه، هذا النوع من المقاومة يجب ألا يقلق المدرِّس.

في كل مجموعة يصادفنا طلاب ممن تتفتق لديهم (أسرع من غيرهم) القدرة على الدخول في الجو الإبداعي. الأمر الذي يؤدي بالمقابل إلى شعور الآخرين في المجموعة بعدم الموهبة والحيرة أو أنهم مغرقون في القوالب الجاهزة. ولابد من هذه المرحلة التي يشعر فيها بعض عناصر المجموعة باليأس والضعف (كالسمكة على الجليد) هذا يعني أنهم ابتعدوا عما هو مألوف واعتيادي لكنهم لم يمتلكوا بعد ما هو جديد.

ويجب ألاّ تُقلق هذه المرحلة المؤقتة لا الدّارسين ولا المدرّس، بل على العكس فعلى المدرّس كما يقولون أن "يمسك" بالمجموعة وبثقة كاملة كي يوصلهم إلى برّ الأمان.

كثيراً ما يواجهنا السؤال: كيف يمكننا الربط بين الدراسة (العمل الدراسي) وما قد تم إنجازه من عروض؟ ماذا نفعل إذا كان أفراد المجموعة إلى جانب الدّراسة مجبرين على التحضير لعروض جديدة وتكرار العروض القديمة؟ هناك خيارات مختلفة لها علاقة بالظروف الملائمة أو غير الملائمة وهي:

في الظروف الملائمة، أي عندما يكون المدرّس والمخرج هو ذاته الشخص وهنا لن يكون أي اختلاف في المنهج. الصعوبة فقط هي عندما يتنازل المخرج فيه لمصلحة المدرِّس والأسوأ أن يتم العكس، وليس هناك

علاج لهذا الأمر إذ أن (المدرس-المخرج) يعرف جيداً كيف يقود العمل. ونذكر أن له كامل الحق في اختيار التمارين العملية التي تتوافق بمهماتها مع ما جاء في النص المسرحي.

وفي ظرف آخر،عندما يكون المدرّس والمخرج شخصين مختلفين لهما الاتجاه المسرحي ذاته المنهج الإبداعي، ويتحدثان اللغة التقنية ذاتها.

هنا سيكون سُير العمل المسرحي، موازياً للعمل الدراسي. ومن البديهي أن العمل الدراسي سيتأخر بعض الشيء عن العمل على العرض ولكن مع اجتياز كل مرحلة من المراحل الدراسية سيرافقها تقدّم في نموّ وتطور نوعية الأداء في العرض. وفي نهاية الأمر يندمج العملان الدراسي والإخراجي في عمل واحد ودراسي إخراجي، وسيكون هذا في بداية الصف الثالث مع بداية العمل على الدور المسرحي في العرض.

وفي نهاية الصف الثالث تختفي عن العمل صفة (دارسي) ليتحول العمل إلى (إخراجي) إبداعي ولكن وبالرغم من هذا لابد من أن يظهر الخط التدريسي وبكل الأحوال. فإذا كان المخرج والمدرّس في ذات الاتجاه والمنهج، فبإمكان المدرّس أن يتدخل مع بداية العمل الدراسي في العمل الإخراجي، وذلك بتوضيح المهمات مثلاً: "ابحث عن عنصر الانتباه الصحيح"، "هنا يجب أن نبرّر بشكل أدقّ"، "أما هنا فلم يتم تنفيذ المهمة بشكل جيد"، "هناك كذب في الأداء"... إلخ. وبهذا يستطيع المدرّس أن يقوّي التقنيات الخاصة بالدّارسين، ويرفع في ذات الوقت من سويّة أداء العرض المسرحي، ولكن نكرر ونؤكد على أن هذا ممكن فقط حين يكون للمدرس والمخرج المنهج الإبداعي نفسه.

وسيكون الحال مختلفاً تماماً حين يكون المخرج والمدرس مختلفين بكل المقاييس والمناهج الخاصة بإبداع الممثل. عندها يتجه المخرج إلى حلول وأساليب خاصة به دون الأخذ بعين الاعتبار مقدرات ومزايا ممثليه فيطلب

منهم ودون تبرير مجموعة من المهام التي يقترحها والتي لربما لم يستطع هو ذاته تبريرها.

حين يسمع الطلاب من المدرس شيئاً ومن المخرج شيئاً آخر مناقضاً، في هذه الظروف لا يمكن الحديث عن أيّ ربط بين المخرج والمدرّس ورويداً رويداً لابد من اصطدام وانفجار بينهما، هذا إذا كان المدرّس صاحب مبادئ وأسس ولا يمارس مهنة التدريس لمجرد قراءة المعلومات على الطلاب.

وفي هذه الحالة تكون إمكانية الحل هي: أي منهج إبداعي من هذين المنهجين يجب أن يبقى راسخاً في المجموعة؟ وهل يستطيع المخرج أن يحضر محاضرات المدرّس؟

وهناك حالات يكون فيها المخرج على درجة عالية من الغنى الإبداعي كمخرج، ولكنه لا يجيد التعامل مع الممثل.... لهذا لا يسمح للطلاب بالتعامل مع هكذا مخرج إلى أن يتمّوا اجتياز الصفوف ويجب ألا نسمح لهكذا مخرج بالحديث المباشر مع الممثلين. فلينقل هذا المخرج أفكاره المشوقة إما عن طريق (مخرج-مدرس) أو عن طريق المساعدين أو الخبراء... وإلا سيتأذى جرّاء ذلك الدّارسون ولن يكون للعمل التدريسي أية نتائج.

جرى الحديث أعلاه عن إمكانيات اجتياز الصفوف الدراسية بشكل موازي مع العمل المسرحي المُخَرج. إن عناصر تقنية كثيرة للممثل، يمكن أن يتعرف عليها من خلال العرض المسرحي...

كذلك من الضروري تمديد مدّة العمل على العرض المسرحي بهدف تحسين نوعية الأداء. هناك احتمال وارد أيضاً أن لا يتمّ اجتياز كل أقسام الصف الدراسي، لكن هذا ليس شيئاً إذا ما قورن بخطورة العجلة والسرعة بهدف اجتياز كل الأقسام. عندها من الأفضل ألاّ يجتاز الدارسون كامل الصف الدراسي ولكن بالمقابل وبهدوء ودقة أن يمتلكوا ما هو أهم، و قوانين

التقنية الداخلية للممثل هي الأهم، وهي التي سيرتكب فيها الممثلون الكثير من الأخطاء على امتداد حياتهم الفنيّة ولا نستثني هنا الجيّدين منهم.

كذلك فإن أي دراسة منهجية من أي نوع كان، (لن تضمن) صنع الممثل المثالي... نعم هناك الكثير من الأخطاء التي قد نمرّ بها لكن الأهم هو معرفة كيفية الابتعاد عنها وتصويبها.

من المهم جداً أن نشعر ونعرف ما الذي نسعى إليه،يجب أن نتمكن من المنهج السليم الذي يساعدنا على الانضمام السريع والصحيح إلى الفن الحقيقي الحيّ والصادق.

تحذيرات وقائيّة

يحدث للممثل وبعد إيجاده واكتشافه الناجح لتفاصيل وصفات الشخصية، أن يبدأ بالتغيُّر وخاصة أثناء العمل على الدور وهذا يؤدّي بالتدريج إلى الاستسلام للكسل. لذا يجب أن نطالب الدارس دائماً بما هو جديد، أن ندفعه للبحث الدؤوب عن الملامح الخاصة بالشخصية والتكيفات الملائمة لها. وخاصة إذا كانت الشخصية التي يلعبها الآن تشبه إلى حدٍّ ما الشخصية التي لعبها سابقاً.

هنا يجب أن نحذر من (الجفاف) في سير العمل على الشخصية... يجب ألا نطالب الدارس بالتحاليل المسهبة والمفصّلة و(العلمية) إلخ... وخاصة إذا كان الدور قد (نما وحده) كما يقولون، ولا غرابة إذ إنَّ الدارس قد جمع احتياطياً إبداعياً كبيراً مأخوذاً من الحياة والانطباعات الحياتية وكافياً لتغذية خياله الإبداعي...

إذا كان الممثل موفقاً في أداء الدور أو جزء منه فلا داعي أن نطالبه بالبحث والتمحيص عن آلاف الأسباب والنتائج. أي "التحليل لمجرد التحليل" حتى لا نصل في النهاية إلى خلاصة النكتة حول (أم أربع وأربعين). ولا ضير من ذكرها لكم: أحدهم طلب من دودة (أم أربع وأربعين) أن تجيب

وبدقة عن سؤال "ما الذي تفعله قدمك الثامنة عشرة حين ترفعين القدم الثانية والثلاثين وتنزلين قدمك السادسة؟!! .

مسكينة (أم أربع وأربعين) استغرقت في البحث عن الإجابة حتى نسيت كيف تمشي!!. وبخصوص موضوعنا فإنه لو كانت الدودة أصلاً لا تجيد المشي، فلربما كان هذا سيساعدها، أما والدودة تجيد المشي، بقي فقط أن نشير لها إلى الاتجاه.

وهكذا أردنا أن نذكِّر بعض المدرّسين، أنه وفي العمل الإبداعي لا فائدة من التحليل الجاف غير المشتعل بالإبداع والخلق وإعمال الخيال. فإذا كان الممثل أثناء أدائه سيفكر بالتحليل وبجميع القواعد والقوانين التي تعلمها والتفكير بطرف إصبعه سيكون أداؤه بارداً (مفبركاً) مصطنعاً.

يجب على الممثل أن يتمكن من التقنيات الخاصة به بشكل آلي ودون تفكير. دون أن نقع في مجال المبالغة فإن الاجتياز الصحيح لهذه الصفوف من شأنه أن يوصل إلى المعادلة: "أن أتعلم كل القواعد والقوانين لكي أنساها فيما بعد".

الفهرس

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



بعد خسارات متوالية في لعبة البليارد أمام المخرج والممثل ميخائيل تشيخوف،توقف يفغيني فاختانغوف عن اللعب ثم نظر إليه قائلاً: الآن سأعلِّمك اللعب!

ثم بدآ دوراً جديداً كان فيه فاختانغوف وقبل كل ضربة من عصاه، يشرح لتشيخوف خطوات اللعب هكذا حتى هزمه! الأمر الذي أدهش مخرجنا العظيم ليس لخسارته بعد فوز طويل، وإنما لاكتشافه حقيقة "إن الاقتراب من أيِّ حرفة بثقة المُعلِّم،لا بد له من فتح آفاق جديدة لربما كانت خفيّة ليس على الدارس فحسب، وإنما على المدرِّس ذاته في آن معاً"

من هنا تأتي أهمية الدّور الذي يلعبه المدرّس في حرفة الممثل، فهو المرجع الأساسي في كل معضلة تعيقه خلال دربه صاعداً باتجاه الشخصية أو الدور، وهو الصوت الذي يتردد في ذاكرة الممثل، ينهيه عن الكذب في أدائه ويحثّه على العمل بصدق واجتهاد.
فالمدرس يجب أن يكون منبع الثقة ونافذة الوضوح التي يرى من خلالها الطالب أو الدارس كل ما غاب عنه في ضباب قلة المعرفة والخبرة الحياتية. هو ذلك الرأي الفيصل الذي يستقر له الممثل بعد أي أداء أو حتى عرض مسرحي .





www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ٣٠٠ ل.س أو ما يعادلها